المالية القادمة

الأرف الفي والمكافع وعدالوها





الطبعـة الأولى ١٤١٣ هـ - ١٩٩٣ م

جيسع جشقوق الطسيع محتفوظة

© دارالشروقــــ

الفاهرة: ١١ شارع جواد حسنى ـ هانف : ١٩ شارع جواد حسنى ـ هانف : ١٩ ١٥٥٩ (٢٧) ١٩٥٥٩ (٢٠ نكسس : ١٩٥٥ (٢٠ ١٩٣٤) ٨١٧٢١ ـ ٨١٧٢٥ (٢٠ ١٩٥٥) ١٩ ٢٥ ـ ٥١٩٥٥ (٢٠ ١٩٥٥) ٢٩ ٢٩٠٨ وقبل كالمحافق ـ ٢١٥٨٥ (٢٠ ١٩٥٥)

كمال التجث

ثراث الغناء العربي

بيَنَ لَمُؤَصِّلُهِ فَرَرِياتِ. وأُمِكِلَتُؤُمْ وعَدِلْ وَهِنَا

دارالشروة___

مقدمة

فى أواخر الستينات انعقدت فى القاهرة لجنة من الغيورين على تراث الغناء العربى القريب ، الذى لم يتجاوز عمره مائة عام ، من أيام عبده الحامولي إلى منتصف القرن العشرين .

واستطاعت هذه اللجنة أن تحصر على وجه التقريب مجموع الأغانى التراثية ، فوجدتها تزيد على ألفى موشح ودور وقصيدة وطقطوقة ، فضلاً عن الأغانى المسرحية . . ولم تتعرض اللجنة للأغانى الفلكلورية الشعبية التى ألفها ولحنها الفنانون المجهولون . . . فهذه تحتاج إلى جهد آخر . .

وقررت اللجنة تدوين ما استطاعت حصره من التراث الغنائي و إخراجه في أربعين كتابًا يتوالى صدورها في فترات متقاربة تحت اسم « سلسلة تراثنا الموسيقي » . .

ولكن الأربعين كتابا لم يصدر منها إلا أربعة ، ثم انحلت اللجنة التي كانت تتخذ من معهد الموسيقي العربي القديم - « في شارع رمسيس بالقاهرة » - مقرًا لها ، قبل أن تضعه وزارة الثقافة تحت إشرافها وتجعله أقرب إلى المتحف منه إلى المعهد . .

إن سوء حظ هذه اللجنة وكتبها الأربعين ، يذكرنا بسوء حظ كتب التراث في الموسيقي العربية على امتداد أربعة عشر قرنًا من الزمان . فإن الذي وصل إلينا من هذه الكتب لا يزيد على قطرة من بحر . . . وضاعت بقية الكتب ، وأوشك أن يضيع معها تراث الغناء العربي إلا قليلا! . .

وقبل أن نقفز إلى كتب التراث التي ضاعت في الزمن الغابر ، نلقى نظرة على الكتب التي صدرت عن الغناء والموسيقي في مصر خلال المائة سنة الماضية . .

فهذه الكتب كلها لا تزيد على ثلاثين أو أربعين كتابًا . . ولا يدخل ضمن هذه الكتب بطبيعة الحال ما يؤلفه مدرسو المعاهد والكليات الموسيقية في مصر من كتب دراسية تعليمية خفيفة الوزن، محدودة القيمة . .

وأقدم كتاب مصرى فى الموسيقى خلال المائة عام الماضية ، هو كتاب « سفينة الملك . . . وبفيسة الفلك » . . . الذى يعرفه الموسيقيون باسم « سفينة شهاب » نسبة إلى الشيخ شهاب الدين محمد بن إسهاعيل المتوفى سنة ١٢٧٣ هـ _ ١٨٥٦ م ، ويحتوى على مئات من الموشحات بكلماتها ومقاماتها وإيقاعاتها ، وهو أهم كتاب صدر فى حينه ، ومنه اقتبس مطربو وملحنو القرن الماضى ، وظل معينا لا ينضب لمن جاء بعدهم حتى اليوم . .

ولم يصدر بعد هذا الكتاب النفيس كتاب في طبقته حتى أصدر الموسيقار المرحوم محمد كامل الحلعى كتابه الذى سهاه «كتاب الموسيقى الشرقى » . . . وبين كتاب الشيخ شهاب الدين وكتاب كامل الحلعى أكثر من ثمانين عامًا لم يصدر خلالها كتاب في الغناء والموسيقى ، إلا كتاب «الموسيقى والغناء عند العرب » للعلامة المحقق أحمد تيمور باشا وبعض الكتب المدرسية الطابع للدكتور محمود الحفنى ، مثل كتاب « الموسيقى العربى » و « الموسيقى في المالك القديمة » و«الموسيقى عند الفراعنة » .

وفى الثلاثين عامًا الأخيرة صدرت كتب قليلة عن الموسيقى العربية والغناء العربى مثل كتاب «أضواء على الموسيقى العربية » لأحمد شفيق أبو عوف ، وترجمة لكتاب المستشرق البريطانى هنرى فارمر « تاريخ الموسيقى العربية » وكتاب « الأغانى والموسيقى الشرقية » للمرحوم أحمد أبو الخضر منسى ، وكتب تتناول تاريخ بعض كبار الملحنين المصريين ، وأربعة كتب متواضعة لكاتب هذه السطور صدرت عن سلسلة « كتاب الهلال » بين سنة ١٩٦٦ وسنة ١٩٧٧ ثم كتاب له عن التراث القديم من جزئين ، عنوانه « يوميات المغنين والجوارى» . . .

أما بقية الكتب التى صدرت خلال الثلاثين عامًا الأخيرة فكلها ـ تقريبًا ـ تتناول الموسيقى الأوروبية ، ولا شأن لها بالموسيقى العربية ، مثل كتاب « التذوق الموسيقى » لصديقنا المرحوم سعيد عزت ، عازف الفلوت البارع ، وهو كتاب ضخم يشير إلى الموسيقى العربية إشارات قلائل ، ويفتح سائر صفحاته للموسيقى الأوروبية ، ومثله كتاب « الثقافة الموسيقية » لصالح عبدون ، وكتاب « التأليف الموسيقى » لسمحة الخولى ـ وهو ترجمة لا تأليف ـ وكتاب « قواعد الموسيقى الغربية وتلوقها » لمحمد محمود سامى حافظ . . وكتاب « فن الأوبرا » لمحمد رشاد بدران . . وبضعة كتب أخرى تنقل مادتها من الكتب الأجنبية مثل كتاب « ريتشارد فاجنر » للدكتور فؤاد زكريا . . وكتاب « الموسيقى السيمفونية » للدكتور حسين فوزى وكتب أخرى تنحو للدكتور فؤاد زكريا . . وكتاب « الموسيقى السيمفونية » للدكتور حسين فوزى وكتب أخرى تنحو هذا المنحى ، وتخاطب القارئ باستعلاء ، وتقدم إليه الموسيقى الأوروبية بديلاً عن الموسيقى العربية إلى سلة العربية ، وتوحى إليه تلميحًا أو تصريحًا أن مصير الغناء العربي والموسيقى العربية إلى سلة مهملات التاريخ ، أو إلى « المتاحف » على أحسن تقدير !!

هكذا جاءت حصيلة الزمن الممتد بين الشيخ شهاب الدين وبين المؤلفين المعاصرين الذين يمكن أن يقال إنهم لم يكتبوا شيئًا كثيرا في الغناء والموسيقي . .

فكيف كانت حصيلة الزمن العربي الغابر الذي نشأ فيه الغناء العربي وشب واكتهل ثم علت به السن حتى شاخ وضعف ، وأوشك أن يذهب بددا في غبار التاريخ ؟

أن أقدم كتاب وصل إلينا من كتب أسلافنا عن الغناء والموسيقى هو « كتاب النغم » . . ألفه «يونس الكاتب » الملحن المغنى الذى شهد أواخر الدولة الأموية وأوائل الدولة العباسية ، وسبق أبا الفرج الأصبهانى فى مضار التأليف عن الغناء العربى بهائتى عام أو أكثر . . ثم ألف يونس الكاتب عن الغناء والمغنيات الجوارى فى عصره كتابا سهاه « كتاب القيان » . . وقد أتم يونس تأليف كتابيه هذين قبل ألف ومائتى سنة . .

وجاء الخليل بن أحمد الفراهيدى (٧١٨ ـ ٧٩١ م) بعد يونس الكاتب ، فكتب في الغناء والإيقاع « كتاب النغم » ، و « كتاب الإيقاع » إلى جانب مؤلفاته الفذة الرائدة في العروض الشعرى واللغة .

ولم يبلغ رتبة الخليل بن أحمد فى التأليف الموسيقى إلا إسحاق الموصلى الذى جاء بعد الخليل بفترة قصيرة واستطاع _ على حد تعبير المستشرق هنرى فارمر فى كتابه عن الموسيقى العربية _ « أن يخضع النظريات المتطاحنة فى ممارسة الفن لنظام واضح » .

وجاء فى كتاب « الفهرست » لابن النديم أن لإسحاق الموصلى أربعين كتابًا فى الغناء والتلحين والإيقاع وتاريخ الغناء والمغنين . . منها كتاب يسمى « كتاب الأغانى الكبير » . .

وقد ضاعت هذه الكتب الأربعون كلها ، ولكننا نرجح إنها ظلت موجودة ومقروءة أكثر من مائة عام بعد وفاة إسحاق ، ومنها أخذ أبو الفرج الأصبهاني غير قليل من مادة كتابه العظيم «كتاب الأغاني » . . ولم يكن لأبي الفرج مصدر أغزر مادة من كتب إسحاق الموصلي ، ومنها كتاب « أخبار عزة الميلاء » و « أغاني معبد » و « أخبار حنين الحيري » و « أخبار طويس » و « أخبار سعيد بن مسجح » و « أخبار محمد بن عائشة » و « قيان الحجاز » وكتب عن الغريض وابن سريج وطويس فضلاً عن كتاب في الإيقاع وكتاب في الرقص وكتب أخرى يضيق عنها المقام! .

ويا لها من ثروة فنية وأدبية وتاريخية لا تقدر بثمن ، ذهبت كلها أدراج الرياح ، ولم يبق منها إلا ما نقله أبو الفرج الأصبهاني وقليل غيره من المؤلفين . .

ويمكن اعتبار الموسيقار الفيلسوف الكندى ـ المتوفى سنة ٨٧٤ م ـ معاصرًا لإسحاق الموصلي ،

وقد ساهم بقسط كبير من التأليف الموسيقى ، فتحدث عن الأصوات وأبعادها وأجناس المقامات وأنواع الألحان _ وأثبت أن الغناء العربى فن قائم بذاته ليس هو بفارسى ولا برومى بالرغم من أن العرب اقتبسوا بعض طرائق هؤلاء القوم فى النغم كما أخذوا عنهم استعمال « العود » . . لكن العود فى أيدى المغنين العرب استعرب تمامًا وصار مختلفًا عن عيدان الفرس والروم . . ويقول الفيلسوف الكندى : « لكل أمة فى آلة العود طريقة ليست لغيرها من الأمم » . . . وهذا معناه أن لكل أمة مذهبًا فى الغناء ليس لغيرها ولا يمكن أن تتخلى أمة عن مذهبها فى الغناء لأنه مقيم بوجدانها ، راسخ فى شعورها . .

وقد كان الكندى غزير التأليف فى الموسيقى ، ولكن كتبه ضاعت كها ضاعت كتب الموصلى ولم يبق منها إلا ثلاثة كتب ، وبعض مخطوطات ما زالت فى متاحف أوروبا . . .

ولا يعرف التاريخ العربى بعد إسحاق الموصلى والفيلسوف الكندى من كبار المؤلفين فى الغناء والموسيقى إلا الاصبهانى أو الأصفهانى صاحب كتاب « الأغانى » الذى ما زال مند أكثر من ألف سنة أشهر الكتب فى هذا الفن على الإطلاق . . وهو فى غير حاجة إلى تقديم لكثرة ما يعرف عنه الخاص والعام من القراء . .

وكما كان الفيلسوف أبو يوسف يعقوب الكندى معاصرًا لإسحاق الموصلى ، وندا له في التأليف عن الغناء والموسيقى ، فكذلك كان الفيلسوف أبو نصر محمد الفارابي معاصرًا لأبي الفرج الأصفهاني وندا له في التأليف عن الغناء والموسيقى ولكن ما كتبه أبو الفرج خلد على الزمان ، واندثرت غالبية كتب الفارابي في الموسيقى ، فذهب معها زاد وفير في الغناء والموسيقى ، وضاعت معالم كثيرة من تاريخ هذا الفن العظيم .

وكان المؤرخ الكبير أبو الحسن على المسعودى صاحب تاريخ « مروج الذهب » الشهير ، معاصرًا أيضًا لأبى الفرج الأصفهانى وله ضمن كتابه التاريخي الكبير فصل طويل عن الغناء العربى وتاريخه . . ومن حسن الحظ أن هذا الفصل ما زال ثابتًا في مكانه بين فصول الكتاب . . ولكن كتاباته الأخرى في الموسيقي والرقص والآلات الموسيقية لم تبق على حالها ، ولم تصل إلينا إلا شذرات منها . .

ثم جاءت الفرقة الفلسفية المسهاة (إخوان الصفا) ولها كتاب أو دراسة في الموسيقي . . .

أما ابن سينا الفيلسوف فلم تكن الموسيقى _ على أجادته لها _ إلا جزءًا من مواهبه وأعياله ومؤلفاته . .

وتحتل كتابات بعض المتصوفة عن الغناء والموسيقى منزلة عالمية ، وبخاصة ما كتبه الإمام الغزالى فى كتابه « آداب السياع والوجد » وهو جزء من موسوعته الضخمة «إحياء علوم الدين».

وفى « كتاب آداب السماع والوجد » يقيم الإمام الغزالى الأدلة العقلية والنقلية على إباحة الغناء والسماع فى الدين ، ويستشهد بالآية الكريمة : « إن أنكر الأصوات لصوت الحمير » ، فيقول إن هذه الآية تحمل فى ألفاظها ومعانيها استنكار الصوت القبيح واستحسان الصوت الجميل ، فلا يصح فى الذهن تحريم الصوت الجميل وما يصدر عنه من غناء . .

ولنا فى كتاب الغزالى عن الغناء دراسات ، لم نستطع أن نلم بها هنا إلا بهذه الإشارة العابرة لضيق المجال . .

ويضيق المجال أيضًا عن الإلمام بكل من كتبوا عن الغناء والموسيقى فى تراثنا ويتعذر إحصاء ما كتبوه ، فإن أكثره الآن مفقود أو مجهول ، ولا يغيب عن البال ما أغرقه التتار فى دجلة عند غزوهم بغداد سنة ١٢٥٨ م . .

وهناك قوائم لا تنتهى بأسهاء كتب التراث في الموسيقى والغناء ، ولكنها كقوائم المفقودين في الحروب ، مجرد أسهاء لا يعرف أحد مصير أصحابها .

وقد ذكر ابن النديم في « الفهرست » كتبًا عن الغناء والموسيقي لا يعرف أحد شيئًا عنها الآن، فإن غزوات هولاكو وتيمورلنك والصليبين في المشرق ، وغزوات القشتاليين « الأسبان » في الأندلس والمغرب ، دمرت ملايين المؤلفات العربية أو أحرقتها عمدًا . .

ويقول المستشرق البريطاني ه. . ج. فارمر في كتابه « تاريخ الموسيقي العربية » إنه لم يبق من الكتب الذي ذكرها ابن النديم في « الفهرست » إلا ما يساوي ٦٪ من مجموع هذه الكتب .

ولم تنج من الدمار حتى بعض كتب الموسيقار صفى الدين عبد المؤمن الأرموى ، آخر الموسيقيين العظام فى بغداد « توفى سنة ١٢٩٤ م » ، مع أن السفاح هولاكو كان معجبًا بفنه ، وقد أعفاه وأسرته وجيرانه من النهب والسبى على أيدى عساكره المتوحشين الذين لم يتركوا أحدًا فى عاصمة الخلافة إلا نهبوه أو جعلوه سبيا لهم !

وبعد . .

فكم يبقى من تراث الغناء العربى المعاصر لأحفادنا القادمين وراءنا بعد ألف سنة أخرى إن شاء الله ؟

نرجو أن تحفظ التسجيلات من تراثنا هذا ما يكفى ، ولكن أحفاد أحفادنا القادمين من وراء الغيب ، ستصيبهم الدهشة من قلة مؤلفاتنا ، بل من عدم وجودها تقريبًا بالقياس إلى مؤلفات أسلافنا نحن ، التى امتلأت بها رفوف المكتبات ستهائة سنة ، منذ أول كتاب ألفه يونس الكاتب فى القرن الأول الهجرى ، إلى آخر كتاب ألفه صفى الدين الأرموى فى القرن السابع الهجرى . .

إن أحفادنا لن تكفيهم مذكرات أم كلثوم ومذكرات عبد الوهاب وعبد الحليم وفريد الأطرش التي كتبها لهم بعض الصحفيين ونشرتها الصحف في حينها . . .

وقد يعجز الأحفاد الأعزاء بعد ألف سنة عن فهم الأسباب التي قعدت بنا في هذا المضهار ، ونرجو أن يعذرونا على كل حال !!

وفى كتابنا هذا عن « الغناء العربى من عصر الموصل وزرياب ، إلى عصر أم كلثوم وعبد الوهاب » نحاول أن نسهم بجهد متواضع فى إلقاء الضوء على جوانب من تراث الغناء العربى ـ وبخاصة فى مصر ـ عسى أن يخدم ذلك الجهود المبذولة الآن لتطوير الغناء العربى وحماية أسلوبه المستقل فى الأداء والتعبير . .

وقد كانت مادة كتابنا هذا متفرقة فى كتابات لنا نشرتها الصحف ، فجمعناها وقسمناها على فصول يكمل بعضها بعضًا ، ويربط بينها المعنى العام لتراث الغناء العربى فى مصر ، متواصلا بلا انقطاع من أول تاريخ فن الغناء العربى المتقن قبل ألف سنة إلى الآن . .

كيال النجمي

الفصل الأول عصر الموصلي وزرياب وخلفائهما

- * مناظرات إسحاق الموصلي و إبراهيم بن المهدى
- * معركة الحياة والموت بين إسحاق الموصلي وزرياب الأندلسي
 - * شعر عمر بن أبي ربيعة في الغناء القديم
 - * الغناء الديني والدنيوي عند الإمام الغزالي
 - * الغناء والإيقاع والرقص بين الإمام الغزالي والمستشرقين
 - * غناء بعض الخلفاء وغناء أبنائهم

مناظرات إسحاق الموصلي وإبراهيم بن المهدى حول أصول الفناء العربي المتقن

فى تاريخ الغناء العربى ، والأدب العربى ، مناظرات ممتعة قيمة بين المطرب الموسيقار الأديب الشاعر العالم إسحاق الموصلى ، وبين صديقه « اللدود » الأمير إبراهيم بن المهدى الذى كان شاعرًا أديبًا مغنيًا جميل الصوت ، يتطرب بالغناء ولا يتكسب ـ على حد قوله ـ ولكنه فى الحقيقة كان يمعن فى التكسب بالغناء عند أخيه هارون الرشيد وأولاده الخلفاء من بعده : الأمين والمأمون والمعتصم ، وقد جمع من تكسبه ما لم يجمع مثله كبار المطربين المحترفين الذين كانوا « يتكسبون »

ومن هذه المناظرات الممتعة القيمة بين الموصلي وابن المهدى ، نص وحيد ، يعترف أبو الفرج الأصبهاني في « كتاب الأغاني » أنه قرأه مكتوبًا بخط إسحاق الموصلي ، وعلى ظهر الورقة رد ابن المهدى عليه . .

أما المناظرات والمناقشات والمشاجرات الأخرى بين إسحاق وابن المهدى ، فإنها تواترت بالرواية ، من ناقل إلى آخر ، حتى وصلت إلى صاحب كتاب الأغانى فأثبتها فيه كما سمعها ، وإن كنا نجد فيها أثر أسلوبه الأدبى الممتاز ، فكأنه يرويها بلسانه هو ، لا بألسنة الرواة . .

أما تلك المناظرة ذات النص المكتوب بخط إسحاق الموصلى وإبراهيم بن المهدى فإنها من كلام إسحاق وكلام إبراهيم ، لم يكتب فيها الأصفهانى حرفًا من عنده ، حتى إنه وجد في صحيفتها أسطرًا مسحتها كثرة التداول فترك مكانها خاليًا ، مما يجعل لهذه المناظرة المكتوبة قيمة النص الثابت على أصله ، لم تحرفه عنعنة الرواة . .

وأصل الخلاف بين إسحاق الموصل وإبراهيم بن المهدى الذى امتد بينها من أواخر القرن الثانى الهجرى إلى منتصف القرن الثالث تقريبًا ، أن إسحاق الذى أخذ صناعة التلحين والغناء عن أبيه إبراهيم الموصلى ، قد اجتمعت له علوم الغناء العربى كله تلحينًا وغناء وإيقاعًا ، منذ بدأ

الغناء العربي « المتقن » في المدينة ومكة قبيل منتصف القرن الأول الهجري ، فأقام إسحاق من نفسه حارسًا على أصول الغناء المتقن وكنوزه ، يكاد يقتل من يحاول أن يمسها بـأدني سوء! . .

وشملت محفوظات إسحاق ومدوناته من الغناء والضرب بالعود والآلات ، أعال الملحنين والمغنين العرب التى أنجزوها خلال مائتى سنة تقريبًا ، لم يفته منها شىء حتى ما كان يراه _ من وجهة نظره _ مرذولا ساقطًا كالغناء بالطنبور ، والارتجال بغير ضرب العود ، وألوان أخرى من الغناء كان يراها خارجة عن الغناء المتقن وأصوله التى قررها فحوله القدماء فى العصر الأموى فانتقلت بغناء العرب من الدائرة الضيقة التى انحصر فيها مئات السنين فى الجاهلية ، كالحداء والنوح ، إلى ما صارت إليه فى عصر العباسيين الأول من تنوع ، واستبحار .

أما إبراهيم بن المهدى فكان يرى « تحريك » النناء المتقن . . على حد تعبيره ، يقصد الحذف من التركيبات اللحنية الكثيرة فيه ، ولا يقصد الإضافة إليه ، ويرى « الحذف » أخف على النفس ، ولونا من « اللعب » يرتاح إليه القلب . . وكان يقول : إنها أنا ابن ملك ألعب بهذه الألحان! . . أى أن عمله هذا تسلية وتزجية لفراغه واستكهال لترفه . .

والغناء المتقن الذى قضى إسحاق حياته يدافع عنه حتى وصل إلى عصرنا ، هو نفسه الغناء العربى الذى نسمعه الآن ، لولا ما طرأ عليه فى الزمان المديد من تغيير فى المصطلحات وزيادة فى أجناس المقامات . .

لم يأنف أسلافنا العرب في القرن الأول الهجرى من الاستفادة بها سمعوا في مكة والمدينة من ألحان الفرس والروم على العيدان والآلات ، فأخذوا منها واستعملوا العود ، ولكنهم أسقطوا مما سمعوه ما لا يسيغه النذوق العربي ، وما لا تدخل فيه الكلمات العربية وأوزان الشعر العربي . .

وكيا اشتغل الأسرى العرب للأشوريين قديها وغنوا وهم فى قيود الأسر شوقًا إلى بلادهم ، فأعجب الأشوريون بغنائهم وأخذوا منه ما أعجبهم ، كذلك اشتغل عمال من الفرس والروم للعرب حين استأجرهم الخليفة معاوية بن أبى سفيان لبناء دار له بمكة . . ثم عبد الله بن الزبير لبناء جدران الكعبة عندما تهدمت فى أيام خلافته . .

ولبث الفرس ـ خاصة ـ يعملون ويغنون في مشروعات عمرانية كثيرة في مكة والمدينة منذ عهد عثمان بن عفان ، فأخذ العرب من غناء الأمم التي دخلت في الإسلام ، أو جاورت الدولة الإسلامية أشياء نافعة استطاعوا بمعالجتها الفنية الصحيحة أن يعيدوا إلى الحياة فن غنائهم القديم ، جديدًا مزيدًا موسعًا فيه ، ويقيموا منه صرحًا عاليًا تعيش أصوله حتى اليوم . .

ومن حجب أن هذا الصرح الفنى الضخم الذى يستخف به فى عصرنا بعض ذويه وأهله ، قد نهض بكل عظمته فى مدة لا تزيد على أربعين عامًا فى القرن الأول الهجرى . . ولم يحدث فى

التاريخ أن نشأ فن وتم تمامه في مثل هذه المدة « القياسية » ثم عاش أكثر من ألف وماثتي سنة! . . وإنها انفرد الغناء العربي وحده بهذا الامتياز النادر في تاريخ الفنون ، فيها نعلم .

ولما انتقلت ألحان العصر الأموى إلى العصر العباسى ، جمعها الكثيرون فى كتب ومدونات ، فكان المقدم عليهم جيعًا إسحاق الموصلى الذى وصفه أبو الفرج الأصبهانى بأنه « إمام أهل صناعته جميعًا ورأسهم ، ومعلمهم . . يعرف ذلك الخاص والعام ، ويشهد به الموافق والمفارق» . . وهو الذى « صحح أجناس الغناء وطرائقه وميزه تمييزاً لم يقدر عليه أحد قبله ، ولا تعلق به أحد بعده » .

كان إسحاق الموصلي يرى من حق صناعته عليه أن يحفظ أصولها التي بناها فحول الملحنين والمغنين في العصر الأموى وجعلوها جوهر الغناء المتقن المصحوب بضرب العود والآلات.

ولم يكن في عصره طريقة لحفظ الألحان وتسجيلها إلا الرواية الأمينة التي لا يتلاعب بها الوضاعون في الغناء كما تلاعب بالشعر الوضاعون فيه . .

وكانت صناعة الغناء التى مازالت غضة طرية ، محتاجة إلى دعم أصولها . . وكانت أصولها عتاجة إلى الرواية المتقنة وكانت الرواية المتقنة تحتاج إلى الرواة الأمناء المتقنين . . فأين يجد إسحاق مثل هؤلاء ؟! . .

كانت هذه مشكلته الكبرى مع إبراهيم ابن المهدى ، وهو أخو الخليفة هارون الرشيد ، ولم يكن لإبراهيم فى بداية هوايته للغناء علم صحيح بأصوله ، فكان يخرج عن أصول النطق واللحن والإيقاع ، فيقول مثلا حين يغنى : « أحماد » . . يعنى « أحمد » . . لكى يستكمل بهذا المد الزمن الإيقاعى ! . . وكان يسمى ذلك « تحريك » الألحان ! . ولهذه التسمية معان أخرى عنده كان إسحاق ينكرها كل الإنكار . .

لهذا كان إسحاق يتشدد فى ضبط رواية الألحان كها انتقلت من القدماء جيلاً بعد جيل ، بلا أدنى تبديل . . لا كراهة للتطريب بالتصرف فى هذه الألحان وتحليتها بالشذور ، بل خوفًا من ضياع أصولها . . وكان هذا الخوف « مفتاح » موقفه من كل لحن قديم أو جديد يسمعه أو يصنعه! . .

فكان « لعب » الأمير إبراهيم بن المهدى فى الألحان القديمة وبلبلة أذهان الناس فى شأنها ، أمرًا خطيرًا عند إسحاق الموصلى ، لأن لابن المهدى صوتًا فائق الجمال يفتن به الناس حتى ليقال إنه كان « أحسن الإنس والجن والوحش والطير صوتًا » ! . .

وهو إلى هذا ، أمير ذو هيبة ونفاذ إلى القلوب ، لا يقوى أحد على تخطئته أو انتقاده ، . . فكان لزامًا على إسحاق أداء هذا الواجب ، ليدرأ عن أصول الغناء خطر الأمير المفتون بجمال صوته ، والذى يزعم أن من حقه اللعب في الغناء كيفها أحب ، لأنه إنها يغنى تطربًا لا تكسبًا! . .

أيهما يفضل الآخر؟

لم يكد إبراهيم الموصلى ـ والد إسحاق ـ يفارق الدنيا حتى صار إسحاق في مكانه كبيرًا للمغنين والملحنين في قصر هارون الرشيد ، واندلعت مصادماته العنيفة مع إبراهيم بن المهدى حتى خشى إسحاق أن يقتله هذا الأمير الشاب الكاره لتشدده في أصول الغناء . . واضطر إسحاق إلى شكواه للرشيد فاستدعاه وحذره من التعرض الإسحاق بسوء ، ووبخه ، قائلاً : « . . وأنت مالك وللغناء؟! . . وما يدرك ما هو ؟! . . ومن أخذك به وطارحك إياه حتى تتوهم أنك تبلغ مبلغ إسحاق الذي غذى به وهو صناعته . . ثم تظن أنك تخطئه فيها لا تدريه ؟! . .

عاش إسحاق فى حماية الرشيد خمس سنوات حتى توفى الرشيد سنة ١٩٣ هـ فعظم نفوذ إبراهيم بن المهدى عند الخليفة الجديد محمد الأمين وصار إسحاق شديد الحدر من مكايده ، فلم انتهت خلافة الأمين بعد سنوات قلائل ، وتولى الخلافة المأمون ، سقط نفوذ إبراهيم وأوشك المأمون أن يقتله لمناداته بنفسه خليفة فى بغداد قبل وصول المأمون إليها قادمًا من خراسان . . ثم عفا عنه ولكنه لم يعد ذا جاه ولا عظمة كما كان ، أما إسحاق فإن هيبته بلغت مداها حتى صار كأنه من أكابر قضاة الدولة أو قوادها أو وجوه الكتاب والحجاب والوزراء فيها! . .

ومع ذلك لم ينته إبراهيم بن المهدى عها اعتاده من النقار مع إسحاق فى كل فرصة تسنح له . . «حتى كان يمضى الزمان الطويل لا تنقطع مناظرتها ومكاتبتها فى قسمة وتجزئة صوت واحد » . . كها قال الأصبهانى . .

ثم مر الزمان فصار إبراهيم بن المهدى كهلا محنكًا عارفًا بالغناء ، غير قليل العلم بأصوله ، فمضى يجادل إسحاق الموصلي بها تيسر له من العلم ، بعد أن كان يكابره في شبابه بغير علم ، أو بالقليل جدًا من العلم . . ولما رآه إسحاق قد اجتهد وحصل شطرًا من العلم ، اثنى عليه قائلاً : « ليس فيمن يدعى العلم بالغناء من يساوى إبراهيم بن المهدى » . . وهو اعتراف متحفظ ، فيه غمز بالإشارة إلى « من يدعى العلم » ! . .

ذلك أن أدعياء العلم بالغناء من بين المغنين أنفسهم ، كانوا كثيرين ، حتى أن بعض مشاهيرهم كانوا يغنون ولا يعرفون أصول ما يغنون (١) وحسنبك أن عمرو بن بانة وهو من أشهر

⁽١) رأيت شيئًا من هذا القبيل حين كنت رئيسًا لتحرير مجلة فنية مصرية ، فناقشتنى مطربة من أشهر المطربات في «الصوت المسبوت الطبيعي» فوجدتها تجهل ما تتكلم فيه ، ثم كابرتنى وقامت تتصل بالموسيقار عبد الوهاب تليفونيًا وتنقل إليه رأيي ورأيها . . فوبخها عبد الوهاب لجهلها في مسألة من أبسط مسائل فن الغناء . . ومع ذلك فهي من أحسن المطربات! .

المغنين في ذلك العصر ، قال : « رأيت إسحاق الموصلي يناظر إبراهيم بن المهدى في الغناء ، فتكلما فيه بها فههاه ولم نفهم منه شيئًا ، فقلت لهما : لئن كان ما أنتها فيه من الغناء ، فها نحن منه في كثير ولا قليل » . .

وابن بانة ظريف يأبى المكابرة فى تعليق على ما سمع ولم يفهمه من الكلام عن علوم الألحان والأصوات ، أما الآخرون من زملائه فكانت المكابرة حصناً لجهلهم ، وكانوا يتألبون على إسحاق ويحاولون النيل منه ا

ومن عجائب إبراهيم بن المهدى إنه كان يستمرىء هزائمه فى مناظراته مع إسحاق . . حتى قال له إسحاق يومًا فى حضرة الخليفة المعتصم : « أنا أسألك عن ثلاثين مسألة من باب واحد فى طريق الغناء ، لا تعرف منها مسألة وإحدة » أ . . .

وقبل ذلك ضاق الخليفة المأمون ذرعًا بلجاجة عمه إبراهيم بن المهدى فى مناقشته إسحاق ، فقال له : « ياإبراهيم لا تمار إسحاق » ! . . ولكن إبراهيم مضى فى مماراة إسحاق مسرفًا كل الإسراف! . .

وبفضل إسحاق ، اتسعت وتأصلت طريقة تدوين الغناء ، بها اخترعه واستنبطه من إشارات ورموز وكلهات ، استعان بها المغنون حتى صار من يقرؤها ويفهمها من حداقهم وعرفائهم ، يستطيع أن يغنى الألحان بمقتضاها كأنه يسمع الألحان من صاحبها ويحفظها بأذنيه ! . .

نمى مرة إلى إبراهيم بن المهدى أن إسحاق صنع لحنًا جديدًا فكتب إليه يطلبه منه ، فكتب إليه إلى إبراهيم بن المهدى أن إسحاق بشعره وإيقاعه وبسيطه ومجراه واصبعه وتجزئته وأقسامه ومخارج نغمه ومواضع مقاطعه ومقادير أدواره وأوزانه .

فغناه إبراهيم بعد قراءته هذه الرقعة ، ثم التقى بإسحاق فأعاد عليه غناء اللحن ليصححه له ، فوجده صحيحًا لا خطأ فيه ، فقد فهم إبراهيم الرموز الموسيقية فهمًا تامًا ، مما أطرب إسحاق وأعجبه فقال لإبراهيم : فضلتني والله ياسيدي في أداء لحنى بحسن صوتك ! . .

وهذا معناه أن إسحاق كتب إلى إبراهيم « نوتة » موسيقية « بلغة عصرنا » استوفت اللحن كله جملة وتفصيلاً ، بغاية الدقة ! . . وهو ما لا تقوم به الآن « النوتة الموسيقية » الأوربية التي تعجز عن بيان الشذور الدقيقة في غنائنا وبخاصة في ثلاثة أرباع الصوت ! . .

هكذا انتهى الأمر بينهما إلى اعتراف بأستاذية إسحاق مع أن ابن المهدى ظل لا يسلو « اللعب» الذي كان يمارسه قديماً في الألحان الأصيلة الموروثة ، حتى قال إسحاق : « إذا أردت ياهذا أن تلعب ، فألعب في ألحان نفسك لا في ألحان الناس » .

ف اواخر حياة إبراهيم بن المهدى الذى توفى قبل إسحاق الموصلى بعشر سنوات تقريبًا ، جرت بينهما مناظرة أعقبتها مشادة تناقل أخبارها المغنون في بغداد ، وتزيدوا فيها ، فكتب إسحاق إليه

رسالة ، يقول الأصبهاني إن قرطاسها بقى متداولاً عند الوراقين إلى القرن الرابع الهجرى حتى قرأها الأصبهاني وعرف فيها خط إسحاق ، وكان يعرف خطه لأن كتبه التى خطها بيده كانت ما تزال تنتقل من يد إلى يد حتى أيام الأصبهاني مختلطة بكتب زورها عليه الوراقون . .

كان إسحاق وإبراهيم - كلاهما - من أعلى الكتاب طبقة وأجزلهم بيانًا . . يبدو ذلك فى رسالتيها هاتين اللتين نقلها الأصبهاني بنصها في كتاب الأغاني (١) وإن كانا إنها كتباهما عفو الخاطر ، بلا تأمل ولا تريث ولا تكلف . .

وتتمثل في هاتين الرسالتين المتناظرتين العلاقة الاجتماعية بين هذين الفنانين الشهيرين ، كما تتمثل فيها علاقتها الفنية ، ويتبين إنها في أواخر عمرهما تقاربا في الرأى الفني ، ولم يكن إسحاق هو الذي اقترب من إبراهيم ، بل كان إبراهيم هو الذي اقترب ، لأنه نضج بتجارب السنين ، وعرف إن إسحاق الموصلي لم يكن يدافع عن قضية خاصة ، بل عن قضية عامة شبه مقدسة لديه ، قضية أصول الغناء الذي كان أول فن استحدثه العرب وشادوه بعد خروجهم من الجاهلية التي لم يكن لهم فيها إلا فن الشعر ، فكان الغناء فنهم « المتقن » الثاني ، بعد فنهم «المتقن » الأول الذي يضرب في أعهاق تاريخهم المديد . .

رسالة إسحاق إلى إبراهيم بن المهدى تناقش أمورًا كثيرة أهمها :

* إبراهيم يعير إسحاق باحترافه صناعة الغناء ، ويساويه فيها بِمُخَارِقٍ وَعَلَّوَيْه وهما من تلاميذه .

* إبراهيم ينكر نبوغ إبراهيم الموصلي والد إسحاق ، ويساويه في الفن بمن هم دونه من منافسيه في عصره .

* امتلاء قلب إبراهيم بالسخط الدائم على إسحاق! . . .

وعن التعيير بالغناء يقول إسحاق: فأما ذكرك _ جعلت فداءك _ الصناعة ، فقد أجل الله قدرك عن الحاجة إلى دفعها والاعتذار منها(٢)، وأما أنا المسكين فأنت تعلم أنى لم أتخذ ما نحن فيه صناعة قط ، وأنى لم أردها « أى صناعة الغناء » إلا لكم « يقصد بنى العباس » . . شكرًا لنعمتكم ، وحبًا للقرب منكم ، فليس ينبغى أن يعيبنى ذلك عندكم . . وقد علمت أنك لم تضعنى من علوية ومخارق بحديث وضعتنى إلا لغضب أحوجك إلى ذلك ، وإلا فأنت تعلم أنها لو كانا مملوكين لى لأثرت تعجيل الراحة منها بعتقها ، فكيف أظن أنى عندك مثلها أو أنك تقرننى إليها وتذكرني معها » . .

⁽١) الجزء العاشر ـ طبعة دار الكتب المصرية .

 ⁽٢) يعنى إسحق : أنت أيضًا تغنى باإبراهيم . ولكن نسبك الشريف يجعلك غير محتاج إلى الاعتدار من الاشتغال بالغناء ! . .

ثم يقول إسحاق: « قد أحدثت لى _ جعلت فداءك _ أدبًا وزدتنى بصيرة فيها أحب من تركه وترك الكلام فيه ، فإن ظننت أن هذا « أى ترك الكلام » فرار من الحجة وتعريد عن المناظرة كها قلت ، فقد ظفرت وصرت إلى ما أحببت ، وإلا فإنه لا ينبغى للحر أن يتلهى بها لا تقوم لذته بمعرته ، ولا لعاقل أن يبذل ما عنده لمن لا يجمده » . .

وعن غمط بن المهدى حفوق إبراهيم الموصلي يقول إسحاق:

« وأما ما قاله أبى ـ رحمه الله ـ من أنه لم يزل يتمنى أن يرى من سادته من يعرف قدره حق معرفته، ويبلغ علمه بهذه الصناعة الغاية العظمى حتى رآك . . فقد صدق ! . . فهل رأيت حظه منه إلا بأن ساويت به من لم يكن يساوى شسعه ، ولعلك لا ترضى فى بعض القوم حتى تفضله عليه ، لا تنفعه عندك معرفة به ، ولا رعاية لطول الصحبة والخدمة ، ولا حفظ لآثار معموده باقية . . ثم ها أنا من بعده تضعنى بالموضع الذى تضعنى فيه ، وتنسبنى إلى ما تنسبنى إليه ، لأنى توخيت الصواب واجتهدت فى البذل والمناصحة . . فها أرى ـ جعلت فداءك ـ من معرفتك بها فى أيدينا إلا تجرع الحسرات ، وتطلبك لنا العثرات . . والله المستعان » ! .

وعن سخط بن المهدى يقول إسحاق : « كيف أصنع ـ جعلت فداءك ـ إن سكت لم تقبل ذلك منى ، وإن صدقت كذبتنى ، وإن مزحت الأطربك وأضحكك وأقرب من أنسك غضبت وسببت»! . .

وتنتهى رسالة إسحاق بشيء من السخرية بابن المهدى :

«قد طال الكتاب ، وكثر العتاب . . وجملة ما عندى من الإعظام والاجلال اللذين لا أخاف أن أجعلها عندك ، والمحبة التي لا أمتنع منها ، ولا أعرف سواها . . والسمع والطاعة في تسليم ما تحب تسليمه ، والإقرار بها أحببت أن أقر به ، وسأشهد على ذلك محمد بن واضح وأشهد لك من أحببت ، وأؤدى الخراج ، ولكن لابد من فائدة و إلا انكسر « يعنى : تأخر أداؤه » فهات معلت فداءك ، وأوف واستوف ، فإنك واجد صحة واستقامة إن شاء الله . . مد الله في عمرك ، وصرنى عليك ، وجعلني من كل سوء فداءك » ا . .

فكيف رد عليه إبراهيم بن المهدى ؟ ! . .

رد عليه معتذرًا بها يمكن تلخيصه فيها يلي بنصوص كلهاته:

« يارأس المشنعين . . تقول إنى عيرتك بالصناعة _ صناعة الغناء _ فكيف أعيبك بحاجتى إليك ، وما أنا داخل فيه معك ؟ ا إنيا أنا كصاحب لك تناظره بيا تحب أن تجد من يناظرك فيه ، فليكن ذلك بالإنصاف ، وطلب الصواب ، أصبته أو أخطأته ، لا بالحمية والأنفة والحيلة لترد بالباطل » . .

" وقلت : تذكرنى معها - أى مخارق وعلوية - فقد ذكر الله النار مع الجنة وموسى مع فرعون وإبليس مع آدم ، فلم يهن بذلك موسى ولا آدم ، ولا أكرم فرعون وإبليس ! . . والله ما كنت أبلى ألا أسمع من مخارق وعلويه شيئًا حتى أسمع بنعيها ولا أراهما إلا ميتين ، وما في هذا غيرك والإعظام لك والإكرام ، وذلك أنها كانا لك غلامين فصيرتها ندين تقول فيها ويقولان فيك ، وإنها هما صنيعتاك وخريجا تأديبك وإن كانا غير طائل » ! . .

وبعد كلام طويل بليغ مدح به إبراهيم ابن المهدى إسحاق الموصلي وأباه مدحًا عظياً ، استعرض في رسالته رأيًا له في لحن من ألحان إسحاق ، فنقد اللحن نقدًا شديدًا ، ثم قال له : إن الناس لا يفهمون دقائق مناظرتنا . . « الناس في هذا بيني وبينك بهائم ، فمن استعدى عليك؟»! . .

ولا يفوت ابن المهدى الإلمام بسخرية « أداء الخراج » فيقول:

« وأما أداء الخراج والاشهاد ، فهذا شيء لم أطلبه منك ، إنها أنت طلبته مني ، ظالمًا لي ، وذلك لأني لم أنازعك إلا منازعة مناظر يحب أن يعرف حسن فحصه ، وثاقب نظره » ! . .

ثم يعترف ابن المهدى برياسة إسحاق في صناعة الغناء قائلًا: وأما الرياسة فقد جعلها الله لك على أهل هذا العمل ، ولا رياسة لى عليهم ، ولا لك على ، لأنى في العلم مناظر ، وفي العمل متلذذ، فلا تظلمني ولا نفسك لى ؟ ! . .

رسالة ابن المهدى أطول من رسالة إسحاق وأهدأ جرسًا ، يريد بحلاوة لفظها تهدئة إسحاق واستالته ، وفيها من بلاغة التعبير مالا يقدر على مثله إلا عظهاء الكتاب . . وهكذا كان الكثيرون من « أهل الصناعة » في تلك العصور . .

وقد حكم الزمن فى هذه المناظرة التى استمرت بين الرجلين على امتداد عهود الرشيد والأمين والمأمون والمعتصم ، فلم يكد إبراهيم بن المهدى يموت فى عهد المعتصم حتى ماتت آراؤه وتلاشت ألحانه إلا القليل منها يرويه بعض جواريه وأصحابه . . وأخد المغنون جميعًا بمذهب إسحاق وتعلموا منه ورووا ألحانه . . قال الأصبهانى : « وانقضى الصنع لإبراهيم بن المهدى بذلك ، مع انقضاء مدته ، كما يضمحل الباطل مع أهله » ! . .

وحسب إسحاق الموصلى من مجد باق على الزمان ، إن ما يغنيه المطربون فى أيامنا من مقامات الراست ، والجهاركاه ، والعجم والبياتي والسيكاه ، ومشتقات هذه المقامات وغيرها ، فضلا عن الإيقاعات إنها هي بأعيانها المقامات والأوزان التي ضبطها إسحاق ضبطًا دقيقًا منذ ألف ومائتي سنة ، . . وكل ما طرأ عليها فإنها هو تغيير في الأسهاء ، ولم يكن ممكناً أن تثبت أسهاؤها العربية في مجتمعات غلبت عليها العجمة ذلك الدهر الطويل ! . .

تحليل أكذوبة تاريخية بين إسحاق الموصلي وزرياب الأندلسي

في تاريخ الغناء العربي ، أكذوبة شائنة عجيبة التصقت بأكبر أقطابه إسحاق الموصلي ، المغنى والملحن الأعظم الذي رسخت بعمله وعلمه قواعد التلحين والغناء ، وكان الملحنون والمغنون بإزائه (أقل من التراب » . . على حد تعبير واحد من أكبرهم في زمانه ! . . هذا الفنان العظيم لحقته تلك الأكذوبة أو التهمة الباطلة ، فظل بعض مؤرخي الأدب والغناء يرددونها بعد رحيله عن الدنيا بزمان طويل . . وانتقلت من كتاب إلى كتاب حتى صارت كأنها من الحقائق ، ووجدناها حتى في الكتب التي صدرت في عصرنا .

قيل إن « زرياب » الملحن المغنى الذى اشتهر فى الأندلس خلال الثلث الأول من القرن الثالث المجرى . . إنها هاجر من بغداد إلى المغرب ثم إلى الأندلس فى أواخر القرن الثانى ، خوفًا من بطش إسحاق الموصلى وتآمره عليه وتهديده له بالقتل إن لم يغادر بغداد والعراق ويسافر إلى أقصى مكان فى الأرض يرتزق فيه !

وتفصيل القصة . . إن إسحاق كان قد تعهد بالتعليم والتثقيف في الغناء والتلحين ، غلامًا للخليفة المهدى اسمه « زرياب » حتى برع الغلام وصار من أمهر الملحنين ، وأضرب الضاربين بالعود ، فضلاً عن جمال صوته .

فلما وثق إسحاق ببراعة تلميذه ، قدمه إلى الخليفة الرشيد ، فغناه الفتى فأحسن الغناء ، وضرب على عود كان قد نحته بيديه فى ثلث عود إسحاق وزنًا ، صنع له الوترين الرفيعى الصوت من حرير ثمين لم يغسله بالماء الساخن ـ عكس ما كانوا يفعلون ـ فصار الوتران أرق وأصفى صوتًا ورنينًا . ثم صنع البم والمثلث ، وهما الوتران الغليظان من مصران شبل أسد فصارت لهما جهارة وقوة ، أضعاف ما للأوتار الغليظة المصنوعة من أوتار الخيوانات الأخرى .

فلما أتم زرياب غناءه ، بلغ الطرب بالرشيد غايته ، وبهرته عبقرية المغنى الملحن الضارب ، فقال السحاق معاتبًا : _ كيف سمعت منه هذه الروائع كلها ولم تخبرنا عنه إلا منذ مدة يسيرة ؟! . . قال إسحاق معتذرًا :

ـ يا أمير المؤمنين . . والله ما علمت بهذا ، ولا سمعته يغنى ويضرب هكذا من قبل ، ولا عرفت أن له عودًا غير ما في أيدى المغنين من العيدان . . وقد أخفى ذلك كله عنى ! .

قال الرشيد:

ـ صدقت! . . فخذه إليك ، وجئنى به متى طلبته منك . . وزده من العلم ليصير حاذقًا بكل شيء ! .

وظن زرياب بعد هذا الحوار بين الرشيد و إسحاق _ وقد تجلى فيه افتتان الخليفة به _ أن الجائزة التى سيتلقاها منه ستكون عظيمة ، ولكن الرشيد صرفه بلا جائزة ، فخرج غاضبًا متحيرًا . . وإسحاق معه ! .

فلم صارا خارج قصر الخليفة ، أمسك إسحاق بخناقه ، وقال له مغيظًا محنقًا :

_ إنك قد أخفيت عنى عودك الذى اخترعته ، وأوتاره التى لا مثيل لها ، وألحانك التى ما كنت أظنك تقدر على عملها . . ثم أظهرت ذلك كله فى حضرة أمير المؤمنين كأنك ظننت أنك تغلبنى على مكانتى عنده ، وتحل محلى ! . . وقد مكرت بى فيها انطويت عليه من إجادتك وعلو طبقتك ، فكأننى أتيت نفسى من مكمنها بتقريبى لك ، واجتهادى فى تعليمك ، وقصدى منفعتك ، وأنت تقصد إيذائى ! .

حاول زرياب ـ كما تقول القصة _ تهدئة أستاذه وتأكيد ولائه له ، ولكن إسحاق مضى يوبخه قائلاً بمنتهى الصراحة :

_ إن الحسد أقدم الأدواء ، والدنيا فتانة والشركة في الصناعة عداوة ، ولا حيلة في حسمها ! . . وعن قليل تسقط منزلتي وترتقي أنت فوقى . . وهذا مالا أصاحبك عليه ولو أنك ولدى ! .

فلما استعطفه زرياب ، لم يلتفت إليه ، ورفع عقيرته متوعدًا مهددًا بالويل والثبور :

ـ لولا رعيى لذمة تربيتى لك ، لأذهبت نفسك ، وليكن فى ذلك ما كان ! . . فتخير إحدى اثنتين لابد من إحداهما : إما أن تذهب عنى فى الأرض العريضة لا أسمع لك خبرًا بعد أن تعطينى الأيان الموثقة . . وإما أن تقيم هنا على كرهى ورغمى مستهدفًا لسهامى ، فإنى لا أبقى عليك ، ولا أدع اغتيالك ، باذلاً فى ذلك بدنى ومالى ! . . فاقض قضاءك ! . .

تقول القصة بعد ذلك إن « زرياب » خشى أن يغتاله إسحاق ، فرحل عن بغداد ، متخدًا طريقه صوب المغرب ! .

هكذا صار إسحاق الموصلي الفنان الشاعر الأديب العالم المتفقه في الدين ، المشهور بالعفة والاستقامة وكمال المروءة ، كأنه أحد عتاة « الشطار » وقطاع الطرق في بغداد ! . .

وانقلب هذا الرجل المترفع الوقور ، وحشا مرعبًا ، وقاتلا فاتكا يرغم المطرب النابغة الذى امتدحه الخليفة وطلب عودته إليه ، على الفرار بجلده من بغداد ، حفاظًا على حياته من هذا السفاح الرهيب إسحاق الموصلي الذي وصفه الخليفة المأمون بأنه أكثر دينًا وعليًا وعفافًا ومروءة من بعض كبار القضاة والعلياء ، وقال إنه لولا اشتهاره بالغناء لأسند إليه « القضاء » في دولته ، لشدة تمسكه بالعدل . . وكان يدخل مجلس الخلافة مع الفقهاء ، قبل أن يدخله مع المغنين والملحنين .

فلننظر في هذه القصة . . ما حقيقتها ؟! . يقول رواتها أن إسحاق بعد أن أكمل تعليم زرياب، أخذه إلى مجلس الرشيد! . . ولا يكون ذلك صحيحًا إلا إذا كان قد وقع بعد موت إبراهيم الموصلي ـ والد إسحاق ـ بسنتين أو ثلاث سنوات ، أى حوالي سنة ١٩٠ هـ لأن إبراهيم الموصلي مات سنة ١٩٨ هـ . . ولم ترسخ مكانة إسحاق عند الرشيد إلا بعد تلك المدة « السنتين أو الثلاث » فقد أعلن المغنون الحرب عليه بعد وفاة والده واتهموه بأنه يدعى ألحانًا كان قد صنعها له قبل وفاته ، وأن طبقته في التلحين دون طبقة أبيه بكثير . . ولبثوا يزعمون ذلك ويشوشون على إسحاق ، والرشيد يسمع كلامهم ، حتى أفحمهم إسحاق بألحانه الجديدة المتوالية العالية المستوى ، وحتى امتحنه الرشيد امتحانات شتى ، من بينها تكليفه بالتلحين في شعر جديد وهو . جالس بين ندماء الخليفة ، ففعل ذلك مرات ، وانتصر على منافسيه الحاقدين على تفوقه الكبير .

كان إسحاق في هذه المدة كلها مشغولا بهذه الحرب المعلنة عليه من جميع المغنين تقريبًا ، وفيهم من أخلوا الصناعة عن والده ، أمثال علويه ومخارق ، وهما أشهر المغنين حينذاك ، ولم يلتقيا ، وإلا التقى غيرهما بزرياب ، ولا عرفا عنه شيئًا ، ولا تحدثا عنه بشيء طيلة حياتها ، ولو عرفا عنه أدنى شيء لأكثرا من التشنيع به على إسحاق .

وبعد ثلاث سنوات فقط من انتصار إسحاق مات الرشيد سنة ١٩٣ هـ في « طوس » ببلاد العجم ، بعيدًا عن عاصمته التي غاب عنها طويلاً ليخمد ثورة بعض الخوارج هناك! .

فمتى إذن تلقى زرياب هذا العلم الغزير على يد إسحاق ، وهو مشغول بالدفاع عن نفسه فى معترك المغنين المحترفين ، ومتى وكيف استطاع زرياب أن يضيف من عنده هذه « الاختراعات » العجيبة فى وزن العود وأوتاره المصنوعة من الحرير ومصران شبل الأسد ؟! .

يقول المؤرخون إن « زرياب » كان من غلمان الخليفة المهدى والد الرشيد ، وقد توفى المهدى قبل ابنه الرشيد بخمسة وعشرين عامًا . . فكم كان يبلغ زرياب من العمر حين توفى سيده المهدى ؟! .

لنفترض أنه لم يكن يجاوز العاشرة من عمره حينذاك ، فتكون سنه حين اتصل بإسحاق سنة ١٩٠ هـ ليتلقن الصناعة ، أو ليستزيد منها ، ثلاثين عامًا ! .

فكيف نبغ هكذا فجاة بمجرد اتصاله بإسحاق ، في شهر أو شهرين أو بضعة اشهر ، واين كان نبوغه طوال ثلاثين سنة عاشها من قبل في الدنيا ؟!.

ثم كيف خرج من الرق وقد كان من أرقاء المهدى ؟! . . من الذى أعتقه وقد مات سيده عنه وهو فى رقه ؟ . . هل أعتقه الخليفة الهادى أو أعتقه الرشيد نفسه حين ورثه هذا أو ذاك عن أبيه ، فيمن كان الخلفاء يعتقونهم ويفكون رقابهم ، تقربًا إلى الله ؟! . هل كان عبدًا رقيقًا حين اتصل بإسحاق ؟! . . فمن الذى دفعه إلى إسحاق وطلب إليه تعليمه وتثقيفه من سادة الهاشميين أو غيرهم ممن كانوا يملكون رقبة زرياب وأمثاله ؟! . .

المعروف أن إسحاق كان يتولى أحيانًا تعليم جوارى السادة وغلمانهم وتثقيفهم في الغناء ومطارحتهم الألحان الجيدة القديمة ، لقاء أجر ضخم .

فمن أين جاء زرياب بأجر إسحاق إذا كان قد أعتقه سادته وصار حرًا لا يملك من المال إلا ما يدره عليه عمله كواحد من السوقة في بغداد ، وهو رزق ضئيل ؟! .

و إذا كان قد بقى فى الرق حتى سن الثلاثين حين اتصل بإسحاق ، فمن كان سيده الذى دفعه إلى إسحاق ، ودفع إليه أجر تعليمه ؟ ! .

وفى كم من الزمن طارحه إسحاق ألحان الأقدمين كابن سريج وابن محرز ومعبد ومالك بن أبى السمح وابن عائشة . . فضلاً عن ألحان إبراهيم الموصلى ، وألحان إسحاق نفسه . . دعك من ألحان معاصريه ؟! .

إن زرياب لم يكن ليعرف التلحين وعلومه بغير الدرس الدقيق لأعمال هؤلاء الفحول وغيرهم، وهذا يستغرق الزمن الطويل . . فهل جمعها زرياب كلها في أقصر مدة ، أم حفظها قوة واقتدارًا قبل أن يتخرج على يد إسحاق ، ثم التقى به مكتمل الأداة لا يحتاج منه إلى شيء . . بل هو فيها زعموا متفوق عليه باختراعه ! .

إن كتاب الأغانى ـ وهو المصدر الوثيق فى هذا الشأن ـ لا يذكر أن « زرياب » قد تعلم شيئًا من فحول رواة الغناء القديم منذ كان طفلًا فى عهد المهدى أو صبيًا صغيرًا ، إلى أن هاجر إلى المغرب فى عهد الرشيد .

ولنراجع أخبار سياط وفليح وحكم الوادى ويحيى المكى وابن جامع وطبقتهم ، فلن نجد أثرًا لزرياب في أخبارهم . . فمن هم الرواة الذين سمع منهم ؟ ! .

إذا كان أستاذه هو إبراهيم الموصل . فلا يكون قد اتصل به إلا بعد وفاة المهدى الذى كان يحرم على الموصل الكبير (إفساد » غلمانه بتعليمهم الغناء ، كما يحرم عليه مجالسة وليى عهده: الهادى والرشيد ، وقد نمى إليه مرة أنه جالسهما وغنى لهما فضربه وحبسه وعذبه حتى كاد يقتله! .

فإذا كان زرياب إنها بدأ الدراسة عند إبراهيم الموصلي الكبير منذ أول عهد الرشيد ، فهل لبث

يتعلم على يديه إلى أن مات ، بغير أن يعلم بذلك الموصلي الصغير _ إسحاق _ الذي هو أكبر أولاد إبراهيم وتلميذه في الفن ، والعارف بجميع تلاميذه وجواريه ولا يخفى عليه من أموره شيء ، وقد كان في ذلك الوقت _ وهو بعد لم يحترف الغناء _ يقيم في بيت أبيه ؟! .

لقد خرج زرياب من بغداد وهو فى الثلاثين من عمره ، ولم يكن إسحاق يكبره بأكثر من ثلاث سنوات أو أربع ، فكيف كان أحد هذين النديدين فى السن غلامًا للآخر ، حتى يقول المؤرخون : كان زرياب غلامًا لإسحاق ؟!.

هل كان إسحاق اشتراه ؟!. فممن اشتراه وسيده هو الخليفة الرشيد الذي ورثه عن أبيه الخليفة المهدى؟! .

و إذا كان المقصود بقولهم: « كان غلامًا » معنى التلمذة وطلب العلم ، فقد بينا آنفًا استحالة أن يكون إسحاق وهو في سن زرياب أستاذًا له ! .

لقد وصل زرياب إلى المغرب بعد وفاة الرشيد باثنى عشر عامًا . . أى أن هجرته من بغداد كانت بعد أن تولى الرشيد الخلافة بأحد عشر عامًا تقريبًا . . وفى ذلك الوقت كان إبراهيم الموصلى هو مغنى الرشيد ونديمه ، ولم يكن ابنه إسحاق قد التحق بعد بخدمة الرشيد ولا غنى فى مجالسه ، بل كان ما يزال يطلب العلم ويروى الحديث ، ويلقى الشيوخ الكبار أمثال مالك ابن أنس وسفيان بن عيينة وأبى معاوية الضرير وغيرهم من شيوخ العراق والحجاز .

وكان يتعلم النحو على أيدى الكسائى والفراء وغيرهما ، ويتعلم ضرب العود على خاله «زلزل» كبير ضاربى العود فى أيامه ، ويتلقى الألحان القديمة من عاتكة بنت شهدة الراوية العجوز البارعة . . ويحادث الأصمعى وأبا عبيدة فى الشعر والأدب . . ثم يعود إلى أبيه فى البيت فيطارحه الألحان قديمها وجديدها!

هذه هي الفترة من حياة إسحاق التي زعموا أنه هدد فيها « زرياب » حتى أرغمه على مفارقة بغداد ، حسدًا له ، وخوفًا أن يحل في مكانه عند الخليفة ! .

وبما له أكبر الدلالة هنا أن « إسحاق الموصلى » لم يكن فى هذه الفترة يقصد أن يكون مغنيًا فقط، وكان يود أنه لا يحترف الغناء . . وكان كما يقول الأصفهانى : « أكره الناس للغناء ـ أى لاحترافه ـ وأشدهم بغضًا لأن يدعى إليه ، أو يسمى به . . وكان يقول : لوددت أن أضرب كلما أراد مريد منى أن أغنى ، عشر مقارع ، وأعفى من الغناء ، ولا ينسبنى من يذكرنى إليه » ! . .

تلك هي الحقائق! .

فزرياب قد هاجر من بغداد ، وإبراهيم الموصلي يومثذ هو مطرب الرشيد ، ولم يكن إسحاق من المغنين ولا الملحنين في القصر عند هجرة زرياب! . . ولم يكن قد التقى بزرياب ، وما أكثر من كان اسمهم « زرياب » من الغلمان والجوارى في بغداد حينذاك! .

بهذا تسقط القصة كلها وتدخل في جملة الاساطير التاريخية . وقد اعجبت المؤرخ « المقرى» فرواها في كتابه « نفح الطيب » نقلا عن كتب أندلسية غير موثوقة لم تصل إلينا كلها ، ولعله وجد بعضها عند بقايا أهل الأندلس من « الموريسكيين » الذين طردهم الأسبان نهائيًا وجملوهم في سفن رمت بهم على شاطئ المغرب في القرن السابع عشر ، في عز « عصر النهضة » الأوربية ! .

أما «العقد الفريد» وغيره من كتب الأندلسين المعتبرة ، فضلاً عن كتب المشرقيين ، فلا تعتد بهذه القصة ، ولا تذكر أن عود زرياب كان يختلف عن عيدان بغداد لا في أوتار الحرير ولا في أوتار المصران ، ولا في الوزن الثقيل ولا الخفيف ! . . فالثابت عند الثقات أن أول من أدخل التعديل والتحسين على العيدان هو « زلزل » ضارب العود الأشهر ، فانقرض العود الفارسي الذي كان يستعمله المغنون ، ولم يبق في أيديهم إلا عود « زلزل » بأوتاره الأربعة . . ويقال إن «زرياب » أدخل وترًا خامسًا على العود بعد استقراره في الأندلس ، أي بعد رحيله عن بغداد بثلاثين عامًا تقريبًا ، ولا دليل على أنه فعل ذلك إلا قول الرواة ، وإن كان معروفًا أن الوتر الخامس دخل على عيدان الأندلس قبل دخوله على عيدان المشرق ، مع أن إسحاق الموصلي تحدث عن هذا الوتر غير مرة حديثًا نظريًا ولم يكن يجتاح إليه الغناء العربي في ذلك الزمان . .

وشهرة (زرياب ، في أكثرها _ ترجع إلى ما كتبه عنه صاحب (نفح الطيب ، من تلك النقول التي لا دليل عليها ، حتى إنه زعم أنه كان يحفظ عشرة آلاف لحن ! . . ولم يكن صاحب نفح الطيب على فضله وعلمه الموسوعي من العرفاء بالألحان ! .

على أن مواهب زرياب بشهادة التاريخ الوثيق قد نضجت بعد استقراره في قرطبه ، و إقبال ملوك الأندلس عليه ، حبًا فيها كان يغنيهم من ألحان فحول الغناء المكيين والمدنيين والبغداديين ، وما ينسجه على منوالهم ، أو يضيفه من ابتكاره إلى صنعتهم .

إلا أنه لا فضل له فى غناء الموشحات الذى صار فيها بعد الوعاء الذى حفظ الكثير من أصول الغناء العربى ، فإن الموشحات لم يخترعها الأندلسيون إلا بعد عهد زرياب ، ثم ملأوها غناء جديدًا لم يخطر على بال زرياب ولا كان لعوده ذى الأوتار الحريرية أثر فى هذه التوشيحات .

وجملة القول أن زرياب كان مغنى الأندلس فى عصره ، لكنه لم يكن الوحيد الذى هاجر من بغداد إلى الأندلس وغيرها فى عصر الرشيد عصر الرشيد من المغنين والملحنين البغداديين ، طلبًا للرزق . . فليس كل من غنى فى بغداد كان يدخل إلى مجلس الخليفة ! . لقد كان عدد محدود ومنتقى من المغنين الحذاق ، هو المخصوص بهذه الميزة الكبيرة .

وقد رأينا زرياب يضطر للهجرة إلى المغرب في وقت لم يكن فيه إسحاق الموصلي قد دخل مجلس الرشيد ، ولا كان له فيه نفوذ ولا مجرد اسم! .

ثم نذكر بالخير الأديب الضليع وعالم الموسيقي ومؤرخها المرحوم الدكتور محمود أحمد الحفني

الذى راح فى كتاب اصدره قبل عشرين عامًا عن « إسحاق الموصلى » . . يذكر نقلا عن «المقرى » هذه القصة الظاهرة التلفيق ، ويؤيدها بأقوال بعض جهلاء المستشرقين . . ثم يقول بمرارة وحزن: « . . كل هذا فات إسحاق يوم أنساه حقده وأنانيته حق الزمالة (؟!) والبنوة (؟!) في وقت واحد ، فشرد تلميذه زرياب بعد أن ساومه على بيع مستقبله ، وخيره بين الرحيل والقتل ، مستغلاً شهرته ونفوذه في هذا التهديد » .

ولو كلف الدكتور الحفنى ـ رحمه الله ـ نفسه مجرد مراجعة أرقام التواريخ الصحيحة فى كتاب الأغانى ، لما خفى عليه التلفيق فى هذه القصة القائمة كلها على التلفيق . . ولا يعطيها حقًا فى الصحة والثبوت أنها لبثت أكثر من ألف سنة بدون أن يفندها أحد ويكشف عوارها حتى الآن!

إن إسحاق الموصلي لم يفته شيء من حق الزمالة والبنوة حيال زرياب . . إذ لا زمالة بينهما ولا بنوة 1 .

وإسحاق لم يشرد تلميذه ، ولا ساومه ، ولا خيره بين القتل والرحيل مستغلا شهرته ونفوذه . . إذ لم يكن بينها شيء يستحق المساومة أو يدفع إلى القتل ، ولم يكن لإسحاق شهرة ولا نفوذ فى الزمن الذى يحدده التدقيق التاريخي لهذه الأسطورة التي لا نستبعد أن يكون زرياب نفسه قد اخترعها بعد وصوله إلى الأندلس ، فقد كان يزعم دائها أن الجن تتصل به وتوحى إليه ألحانه . . فهاذا يمنع الجن أن تتصل به وتوحى إليه أساطيره ؟! .

وما أكثر الأساطير فى التاريخ ، ومن تلحق به من العظهاء ، فلا يستطيع دفعها ، فتبقى الاحقة به ، كأنها بقعة فى ثوبه التاريخي العظيم ، لا يغسلها مرور ألف سنة أو أكثر ، وربها تبقى عالقة به إلى الأبد .

وقد حاولنا هنا _ لأول مرة في تاريخ هذ الأسطورة _ تحكيم أنصع أدلة العدالة في مظلمة إسحاق الموصلي ، أو في القضية المزعومة بينه وبين زرياب أ .

ولو بعث الرجلان من الموت الآن لاحتاجا إلى من يقوم بتعريف أحدهما إلى الآخر .

فأكبر الظن في هذه القصة أنها لم يلتقيا قط ، حتى دبرت لها بعض كتب التاريخ ذلك اللقاء الأسطوري العنيف! .

شعر عمر بن أبى ربيعة في الغناء المكي والمديني (*)

أكثر ما قرأنا عن الشاعر المشهور عمر بن أبى ربيعة غزلياته وغرامياته ومغامراته، ونوادره فى التجميش والدعابة والمطايبة للجنس اللطيف! . . ومذهبه الفنى الذى يشبه أن يكون مبتكرًا فى قول الغزل على عهده _ ومراسلته الجميلات فى مكة والمدينة والطائف ، وإيغاله فى مراسلتهن إلى اليمن والعراق والشام ، صادقًا فيها يقول أو يكتب أحيانًا ، لاهيًا أكثر الأحيان! . .

ويسافر الناس من عصرنا بخيالهم ، ثلاثة عشر قرنًا إلى عصر عمر بن أبى ربيعة في القرن الأول المجرى ، ليشاهدوه بين حبائبه الكثيرات كها يتخيلونه الآن ، وليملأوا عيونهم من فارس الصبوات . . كازانوفا العربي الذي ينكمش إلى جانبه كازانوفا الأوربي المسكين 1 . .

هذه الصورة لأول شاعر قرشى يعترف كبار شعراء القبائل العربية بتفوق شاعريته ، فى بابها الذى انفردت بالتوسع فيه والاقتصار عليه . . ليست بعيدة من صورة ابن أبى ربيعة فى كتب الأدب العربى ، فهو الشاعر الفاتك المغامر الطياش ، وهو « صديق المرأة » الذى قصر الشعر على التغنى بمحاسنها ، فقيل له : ألا تمدح الخلفاء ؟! . . قال : إنها المدح للنساء فقط! . . فجوهر المدح عنده غزل وغرام! . .

لكنه مع ذلك لم يكن وحده شاعر الحب والجهال في عصره ، ولا كان شعر الحب والجهال في عصره لونًا واحدًا ، بل كان أكثر كثرة وأروع روعة من ألوان قوس قزح ، كها نرى في أشعار العدريين التي تجاوزت سدة الفضاء ، طيوفًا ساحرة ، بعيدة كنجوم الليل ، تملأ قلوبهم بالأمل أو الألم واليأس من قسوة التقاليد! . .

^(*) القاعدة اللغوية أن يقال « المدنى » نسبة إلى « المدينة » إلا فى النسبة إلى المدينة المنورة فيستحب أن يقال «المدينى» تمييزا لاسمها من اسم أية مدينة أخرى.

ثم تنحدر طيوف الحب من عليائها كاسرة جناحيها ، عائدة إلى الارض ، حتى تصير معلقة كالسحابة بين السياء والأرض فوق رءوس بعض الشعراء ، ثم تدنو فتكون أعلى من الأرض قليلا، ثم تتدلى فتلتصق بالأرض وتعانق شعراء اللهووالتصابى ، وأولهم عمر بن أبى ربيعة ، أشهر الشعراء ، وأعشق الشعراء ، وأغزلهم وأطربهم إلى النساء ، وأقدرهم على التعبير عن طربه اليهن .

كان فى عصر ابن ربيعة ، جماعة من أشهر شعراء الحب والجمال فى تاريخ الشعر العربى كله . . حسبك منهم الشعراء العذريون ، الذين لم يتكرر وجودهم فى الشعر العربى ولن يتكرر ، ومعهم مشاهير الشعراء العشاق الآخرون ، ومازالوا هم أيضًا أشهر شعراء الحب فى الشعر العربى .

وهل يمكن أن ينسى شعر الحب فى عصر ابن أبى ربيعة ، أعلامه الخالدين : قيس بن الملوح ، وقيس بن ذريح ، وجميل بثينة ، وكثير عزة ، وابن قيس الرقيات ، وابن الطثرية ، والأحوص ، ووضاح اليمن ، وعبد الله العرجى «حفيد عثمان بن عفان » ومن لا أحصيهم . . فضلا عن بدائع جرير فى النسيب، وإن لم يكن معدودًا فى العشاق ؟ ! . .

فى ذلك العصر بدأ ما يعرف فى التاريخ العربى بالغناء « المتقن » ـ وسنتحدث عنه بعد ـ فتغنى أصحابه بأشعار لهؤلاء جميعًا ، ولكن أكثر غنائهم كان فى شعر عمر بن أبى ربيعة ، حتى قال القائل فى ذلك الزمان : « إذا أعجزك أن تطرب القرشى ، فغنه ألحان ابن سريج فى شعر عمر بن أبى ربيعة ، فإنك ترقصه » أ . .

وقائل هذه الكلمة لا يعنى القرشى خاصة ، بل يعم العرب جميعًا ، والعجم أيضًا ، ممن استعربوا أيامئذ وصار لهم ذوق فى الشعر والغناء والحياة كلها ، كذوق العرب ، بل هو ذوق العرب ذاته ، لأن هؤلاء المستعربين نشأوا بين العرب ، ولقنوا فصاحتهم وحياتهم ! . .

وابن سريج كان أعظم مطربى ذلك العصر ، بدأ حياته الفنية بعد عهد الخلفاء الراشدين ، لكنه رأى الخليفة عثمان بن عفان ، وحضر _ وهو طفل _ الفتن التى اجتاحت المدينة ، عاصمة الخلافة ، فى آخر عهد عثمان ، ولكن إقامته كانت بمكة ، وفيها كانت بداية شهرته بالنياحة وهى صناعة « النوح » على الموتى ، ينوح عليهم ، ويقبض أجره ، ثم استمع إلى غناء راثد الغناء المتقن « ابن مسجح » فأخذ عنه شيئًا ، ولم يكتف به ، فلازم العمال العجم اللين استقدمهم إلى مكة عبد الله بن الزبير _ فى عهد خلافته _ لإعادة بناء الكعبة بعد أن احترقت فى حادثة فاجعة . . وعن هؤلاء العمال الذين كانوا يتغنون فى أثناء عملهم ويضربون بالعيدان فى ساعات راحتهم ، أخذ ابن سريج صناعة الضرب بالعود ، ونقل نغاتها إلى عروض الشعر العربى ، بذوق عربى فإذا به قد أنشأ مقامات الغناء العربى نشأتها الأولى التى كانت طفرة فنية هائلة لا يصدقها العقل ! . .

ومن المصادفات التي لا تثير العجب في الحقيقة ان العمال العجم كانوا يعملون في « المدينة » أيضًا ويضربون بالعيدان ، وأخذ عنهم مطربو المدينة ، فنشأ للغناء العربي المتقن مذهبان أو مدرستان في وقت واحد ، مدرسة مكة ومدرسة المدينة . . واهتدى أصحاب هذين المذهبين الجديدين بفطرتهم السليمة إلى أخذ ما يصلح للذوق العربي من الموسيقي الأعجمية ، وما يمكن مزجه بها تبقى للعرب من غناء حضارتهم القديمة التي كانت لهم قبل ذلك بألف عام ، ويقول بعض المؤرخين إنها عاشت ألفي سنة ، فنكسة الحضارة العربية التي امتدت في الجاهلية ألف سنة ، سبقتها حضارة مزدهرة قاومت الزمن ألفي عام 1 . . ولو حسبنا السنين الأمكن أن نقول : إن الغناء العربي المتقن قد انبعث و فجأة " .. بمعنى الكلمة .. بعد احتكاك سريع جدًا بالغناء الحضاري الفارسي والرومي والمصرى ، ولو لم يكن للغناء المتقن أصل عند العرب لما صح في الذهن أن يعود في مكة والمدينة معًا في عشرين عامًا فقط فنًا متقنًا متكاملا ، لا ينقصه إلا القليل الذي استكمله بعد ذلك إسحاق الموصلي في بغداد وزرياب في قرطبة ثم نقله المتغلبون على السلطة في المشرق والمغرب من الترك والديلم والخزر وغيرهم فحرفوا أسهاء المقامات العربية القديمة، ولكن كان لهم فضل الإحتفاظ في غنائهم بجوهرها ، فلما انبعث الغناء العربي المتقن من جديد بمصر في منتصف القرن التاسع عشر على يد الشيخ شهاب الدين (صاحب كتاب سفينة شهاب الذي حوى الموشحات الأندلسية) كان هذا هو البعث الثاني للغناء العربي بعد بعثه الأول في القريتين العظيمتين ، ثم انبعث الغناء العربي بعثًا ثالثًا منذ عهد عبده الحامولي ، ومحمد عثمان إلى عهد سيد درويش ، وأبى العلا محمد ، وأم كلثوم ، وعبد الوهاب ، والسنباطي، وغيرهم . . ومن حسن الحظ أن هذا الانبعاث الأخير لا يمكن محوه لأنه مسجل ، بالرغم مما يعتري الغناء العربي الآن من تدهور خطير! . . .

أظننا لم نبعد عن عمر بن أبى ربيع وشعره فى غناء عصره ، مع أننا قفزنا فى هذه الأسطر الأخيرة عائدين أكثر من ألف وثلاثمائة عام من عصرنا إلى عصره . .

ذلك أن شيوع شعر عمر بن أبى ربيعة فى غناء عصره يشبه شيوع قصائد هذا أو ذاك من شعراء مصر والشام _ مثلا _ فى غنائنا المعاصر ، لا بسبب تكرار التاريخ لنفسه كها اعتدنا أن نسمع بعضهم يقول ، ولكن لتوافر الشروط والأسباب الحاسمة فى اتجاه أمس واتجاه اليوم ، على اختلاف الأصول العميقة لاتجاهات الدنيا من زمان إلى زمان!

ولد عمر بن أبى ربيعة فى بنى مخزوم من قريش ، ليلة استشهاد عمر بن الخطاب رضى الله عنه ، فأسهاه قومه عمر ، واستهل حياته والناس يبحثون عن خليفة ، ويتنازعون بينهم : أيكون الخليفة هذا الصحابى الجليل أم ذاك ، حتى ارتقى منبر الخلافة عثمان بن عفان ! . .

فى عهد عثمان عاش « عمر » طفولته ، ثم رأى الفتنة بين على ومعاوية فلها خمدت كان قدبلغ الشباب وأوغل فى قول الشعر . .

وفي عهد عثمان ، ثم عهد معاوية ، امتدت الفتوح الإسلامية إلى اطراف الارض شرقا وغربًا وشيالاً وجنوبًا . . وفيها تدفقت أفواج من الأمم القاصية ، ذكورًا وإناثًا ، على المدينة ومكة ودمشق والبصرة والكوفة والقدس والفسطاط وصنعاء وغيرها من مدائن العرب ، وفاضت خزائنهم بها اجتنى لهم النصر المتواصل من الأموال الطائلة . .

وكان من البديهى بعد ذلك أن تتربع قريش على قمة التطورات الاقتصادية والاجتهاعية الجديدة، فإن قريشًا ذؤابة العرب . . منها خرج النبى صلى الله عليه وسلم ، والخلفاء ، وكبار القادة والساسة والعلهاء في الدولة العربية العظمى التي أخذت مكان دولتي قيصر وكسرى في ضربة فذة من ضربات التاريخ البالغة الندرة ، سرعة وحسهًا واستقرارًا . .

ووجدت قريش نفسها وهي تسكن الحرمين مكة والمدينة ، والمدائن الكبرى في الأمصار تنعم بفيض من الرزق يكاد يكون بغير حدود _ إذا قيس إلى الرزق في الجاهلية _ وفرضت الدولة للقرشيين من بيت المال مرتبات ثابتة كبيرة ، وخصت بعضهم بها فوق المأمول ، فكان عبد الله بن جعفر بن أبي طالب ينال من معاوية بن أبي سفيان ألف ألف درهم (مليون درهم) سنويًا . . فلها مات معاوية قال يزيد بن معاوية لعبد الله بن جعفر : كم كان يعطيك أمير المؤمنين!! . . قال : كان رحمه الله يعطيني ألف ألف! . . قال يزيد : قد جعلتها لك ألفي ألف «مليونين » لترحمك عليه! . . فقد استكثر الخليفة الأموى أن يترحم هذا الهاشمي ابن جعفر ذي الجناحين الطيار في الجنة ، على معاوية الذي كان ممن قال لهم الرسول الكريم : اذهبوا فأنتم الطلقاء! . .

ثم زاده يزيد مليونًا ثالثًا ، لأن جعفرًا قال له : « بأبي أنت وأمي » . . وهي كلمة « جسيمة » من هاشمي لأموي ، استخرجت من يزيد مليون درهم ! . .

فأنظر كيف كان عطاء رجل واحد من قريش ثلاثة ملايين درهم ، ولا يدهشنك بعد ذلك ألا تسمع عن فقير قوشى في عهد عثمان إلى آخر عهد معاوية . . ولسنا نعنى أنهم تساووا في الثراء ، فإن هذا لم يقع في أي مجتمع من قبل ولا من بعد . . ولا نعنى أن قريشًا احتجبت المال عن العرب وخصت نفسها به ، فالقبائل العربية كلها ازد حمت في الفتوح الكبرى ، فتغيرت حياتها جملة وتفصيلًا ، لوفرة المال وفرة هائلة ، حتى بلغ العطاء مستحقيه في أعهاق البوادى وهم يستظلون . . .

كانت هذه تغيرات موضوعية طبيعية فى تلك الظروف التاريخية ، ولكن السيطرة على نتائج التغيرات _ على اختلافها فى جميع العصور _ لا تدخل فى إرادة إنسان بذاته ، بل تخرج حتى عن إرادة المجموعات ، أو الجموع ، وتمضى إلى غايتها . . فالتاريخ يذكر أن أسماء بنت أبى بكر زوجة الزبير بن العوام قالت مرة : « تزوجت الزبير وما يملك إلا بعيرًا وفرسًا . . وليس له خادم

ولا مال، فكنت اطحن بيدى واحجن واعلف الفرس والبعير واجتلب الماء من مسافة بعيدة» ! . . وقد توفى الزبير بعد عثمان بقليل فخلف تركة قدرت بهائة وخسين ألف دينار ، وألف فرس ، وألف خرس ، وألف خادم . . وترك دارًا فى الكوفة بقيت قائمة بعد وفاته أربعهائة عام تقريبًا الأنها كانت قصرًا بالغ المتانة .

وكان لطلحة بن عبيد الله دار كهذه بقيت مئات السنين أيضًا ، وبلغ محصول أراضيه أكثر من سبعهائة ألف دينار في العام .

وبنى عثمان بن عفان ـ رضى الله عنه ـ داره بالمدينة بالأجر والجص والصاج . . وحين مات زيد بن ثابت ، خلف من كتل الذهب والفضة ما اضطر ورثته إلى كسره بالفئوس ، عدا الضياع والقصور ! . . ويذكر التاريخ لزيد جهده العظيم في جمع القرآن الكريم وكتابة المصاحف . .

ولما مات عبد الرحمن بن عوف جيء إلى الخليفة عثمان بن عفان بها تركه من الذهب في كيس كبير ، فلم يستطع عثمان أن يرى الرجل الذي وضع الكيس وقام وراءه ، فقال عثمان :

ــ رحم الله عبد الرحمن ! . . إنى لأرجو له خيرًا ، لأنه كان يتصدق ويقرى الضيف . . وقد ترك ما ترون من المال ! . .

وكان كعب الأحبار حاضرًا فقال:

- صدقت يا أمير المؤمنين . . كسب عبد الرحمن طيبًا ، وأنفق طيبًا ، لقد أعطاه الله خير الدنيا والآخرة ! . .

هذا معناه فى قول كعب الأحبار - أن الأموال التى حازها كبار العرب القرشيين وصغارهم ، بل كبار أمة العرب كلها وصغارها ، لم تكن نهبًا اقترفته فئة عربية . . ولو كانت كذلك لكان هذا الرجل - كعب الأحبار الذى كان يهوديًا قبل اسلامه - قد غمز قناة العرب فى هذا الشأن من قريب أو بعيد . .

لقد جاءت هذه الأموال من وجهها « الشرعى » فى الفتوح ، ثم فى « استثارها » بعد ذلك سنين فى التجارة والزراعة ، فطبع الثراء والازدهار الاقتصادى ذلك العصر كله الذى بدأ بخلافة عثمان وبلغ خلالها وهى اثنا عشر عامًا عامًا عنية لم يكن ممكنًا بعدها أن يتحول عنها المجتمع الجديد الذى صارت لحياته الاقتصادية والاجتماعية والسياسية قواعد وأصول صنعتها عوامل تاريخية سريعة لكنها عميقة فعالة ذات منعة شديدة ، ولها فى هذا المضار تفرد تاريخى يستحق أعمق الدراسات . .

فى ظل هذا التحول الحضارى الأساسى ، فرغ القرشيون فى مكة والمدينة لحياتهم الخاصة ، وأغناهم مال الأعطيات والجوائز والتثمير ، فصارت لهم طريقة فى الحياة ، وعرفهم سائر الناس

بسهاتهم الخاصة وملابسهم وإدابهم وفصاحتهم ووجوههم السمحة الناطقة باصلهم القرشى، حتى كان العربي إذا رأى القرشى وهو لا يعرف أنه من قريش ولم يره قط من قبل قال له برهانًا على فراسته:

- أمتع الله بك يافلان . . توسمت فيك القرشية ! . .

فيجيبه القرشي:

-أصبت ا . .

الغناء العربي المتقن

وسط هذه الحياة الجديدة الزاهية الناعمة المطمئنة ، بزغ نجم الغناء العربى المتقن ، وصارت له طرائق فنية راسخة متعارف عليها ، فأقبل عليه القرشيون ، إقبالا لم يعرف التاريخ له مثيلاً ، وارتفعت جوائز المغنين ، وطلبهم الأمراء ثم الخلفاء _ بعد معاوية الذي كان يلتزم التحفظ _ وغمروهم بالعطاء .

وعندما بلغ عمر بن أبى ربيعة الأربعين من عمره ، كان الغناء قد تخطى مرحلة الاضطهاد ، وعرف الناس في الحجاز والشام والعراق أسهاء ابن سريج ، وابن محرز ، ومعبد ، ومالك بن أبى السمح ، والغريض ، وابن عائشة ، وجهلة ، وعزة الميلاء ، وسلامة القس ، وحبابة ، وأسهاء أخرى لا أحصيها ، كانت طليعة الغناء المتقن ، ولكل منها فضل ، وعلى أيديها رسخت قواعد هذا الغناء في سرعة قياسية لم يعرفها فن من فنون الأمم قديبًا وحديثًا . . وخرج الغناء العربى المتقن كلمح البرق الخاطف من طيلسان غناء الأمم المغلوبة المحتفظة ببقايا حضارات انتهى دورها ، ونظر العرب فيها استحدثوا لأنفسهم من غناء متقن فإذا هو لا يشبه غناء الروم ولا الفرس ولا الخزر ولا غيرهم ، فقد ارتقت فنية الغناء العربى المتقن حتى صار غناء تلك الأمم إلى جانبه ثرثرة ساذجة تندثر أصولها يومًا بعد يوم ويسخر العربى منها إذا سمعها ، ويقول في نفسه : أين هذه السذاجات مما نسمع من غنائنا المتقن المشدود الأصول والفروع شدًا بالغ الوثاقة والجال؟! . .

وكان على أصحاب الغناء العربى المتقن ـ تلك الفئة النابغة النادرة المثال فى تاريخ الأمم ـ أن يغنوا للأجيال الجديدة التى صار لها ذوق فى النظر إلى متاع الحياة ، وزينة الله التى أخرج لعباده والطيبات من الرزق ، ومن هذه الطيبات . . النساء : زوجات أو جوارى ـ وقديها كانت الجاهلية فى فقرها وخشونة ذوقها ، لا يخفى عليها شىء من دقائق الجهال النسائى ، فكيف وقد ذهبت خشونة الجاهلية واندثر فقرها ، والخذت المرأة مكانها الصحيح ونطق الشعراء بغزل لا يتجاوز فى أكثره مقتضيات المروءة التى هى رأس الأخلاق عند العربى . . وإليها ينتهى عمله وقوله ، ولا

يخرج عنها حتى عمر بن ابى ربيعة الدى كان يمثل « فتى العصر » بحسناته ومجاوزاته ١٢. . .

لهذا لم يكن شعره دعوة إلى فجور كيا يظن من لا يعرفه ، بل كان تحررًا ولعبًا في « الكلام » و«الحوار » . . يدخل في باب الظرف الحضرى آنذاك ! . . ولم يكن أهل عصره ـ إلا بعضهم ـ يرون بذلك بأسًا ، بل كانوا يتناشدونه ويعجبون به . .

لم يكن الشعر العذرى يشوق نبلاء تلك الدنيا الجديدة الذين يملكون الجوارى بطريقة شرعية ، فإن الشعر العذرى كان شعر الأعراب في البادية تحرمهم ظروفهم عمن يحبون فيقولون هذا الشعر الذي يراه المتحضرون المثرون ساذجًا ينضح بالبراءة ، وينم عن قلة التجربة وضعف الحيلة ، وإن كان شديد الحرارة ، عميقًا صادقًا ، يقلب الأكباد على « الطناجر الحامية » ! . .

كانت شروط الحياة في « الحضر » شديدة الاختلاف عنها في « المدر » . . بالرغم مما انتعشت به الصحراء من بركات الفتوح وكرم الأثرياء الذي كان كالغيوم الماطرة على الناس! . .

هذا النوع من الشعر

لهذا قل التغنى بأشعار العذريين ، سواء من اعترفت بهم كتب الأدب التى بين أيدينا الآن ، ومن لم تعترف بهم . . وقد روت هذه الكتب أشعار من أنكرت وجودهم ومن اعترفت بوجودهم ، وسجلت ما صنع فيها المغنون من ألحان عاشت حتى نهاية العصر العباسى الأول . .

كذلك قل إقبال المغنين على أشعار جميل بثينة وكثير عزة ، وابن قيس الرقيات ، وأمثالهم من المتوقرين في نسيبهم ، أو ممن ادعوا الوقار وطاب لهم أن يجعلوه طابع غزلهم ونسيبهم ا . .

فهذا النوع من الشعر ، وإن لم يخل من فوائد ، لا يحرك عواطف « جمهور الغناء » الناعم . . ولا يحوز رضا عامة عشاق السماع ! . .

ولما غنى المطربون فى شعر العرجى الشاعر الغزلى الجرىء ، طرب لهم الناس ، ولكن الذى أطرب الناس حقا ، وفتنهم ، وأقامهم وأقعدهم ، ومس قلوبهم وأكبادهم ، هو الغناء فى شعر عمر ابن أبى ربيعة . . فإنه الشعر الذى كانوا يلتمسونه فى الغناء ، شعر الرفاهة القرشية الجديدة الخبيرة بأصول الحياة فى المجتمع الجديد . . إنه الكلمة المطلوبة لغناء العصر ، لأنه لسان حال الحياة الخاصة للنخبة التى كان عمر ابن أبى ربيعة نفسه واحدًا منها . . ولسان حال صفوف كثيرة وراء هذه النخبة العريقة ، من عامة أثرياء العرب ، وما أكثرهم حينذاك! . .

تغزل عمر فى جميع شهيرات عصره الجميلات من بنات العظهاء والكبراء فى الحجاز والشام والعراق واليمن . . ولم يغضب منه فى أكثر الأحيان أحد غضبًا لا ينطفىء بأيسر نفخة من فم

رجل أو امرأة . . لأنهم كانوا يعرفون أنه من كلام الرفاهة البرىء الذى يترقرق فى النعمة السابغة التي يبتردون بهائها ، ويقتعدون فوق زئبقها على الأرائك مبتسمين للحياة وهى تتأرجح بهم ناعمين! . .

وتنافس المغنون على شعر ابن أبى ربيعة ، فكانوا يتقاسمون القصيدة الواحد ، يأخذ كل منها أبياتًا يلحنها ويغنيها ، وكان أوفرهم حظًا من هذا الشعر عبيد بن سريج ، عظيم الملحنين والمغنين ، وصديق عمر بن أبى ربيعة ، وصاحبه في جولاته بحثًا عن الإلهام ! . .

ولا تجد من أعلام الغناء كمعبد والغريض وابن أبى السمح وابن عائشة وابن محرز وسلامة القس وغيرهم ، من لم ينل نصيبًا وافيًا من شعر ابن أبى ربيعة الذى كان نظمه كله للغناء! . .

ثم عاش هذا الشعر بعد العصر الأموى حتى بلغ العصر العباسى فى قمة ازدهار سلطانه وإمتلاء خزائنه ، على عهد هارون الرشيد . . فعندما طلب الرشيد من إبراهيم الموصلى وإسهاعيل ابن جامع وغيرهما من كبار المطربين أن يختاروا له مائة لحن جميل ، كان نما اختاروه بعض الألحان فى شعر ابن أبى ربيعة ، فلها طلب تصفية هذه الألحان المائة إلى عشرة ، ثم إلى ثلاثة ، كان أحد الأصوات الثلاثة فى شعر لابن أبى ربيعة من تلحين ابن سريج ، وقد ظل هذا اللحن مرويًا على أصله حتى بلغ عصر الرشيد وغناه له المغنون الرواة كالموصلى وابن جامع . .

هذا الشعر هو:

تشكى الكميت الجري لما جهدته وبين لو يستطيع أن يتكلما

ولبث الشعر الذى منه هذا البيت يلحن على أشكال مختلفة فى العصر العباسى الأول _ عصر الازدهار الأقصى للغناء _ حتى لحنه شيخ الملحنين إسحاق الموصلى ، فقال له الخليفة « الواثق» معجبًا:

ـ لحنك يا إسحاق في هذا الشعر لابن أبي ربيعة ، خير عندي من لحن ابن سريج! . .

الغناء الديني والدنيوي عند الإمسام الغنزالي

لم يكن أسلافنا العرب يعرفون شيئًا عن صدمة الكهرباء ، لكنهم كانوا يعرفون صدمة الصوت الجميل معرفة بالغة الدقة ، ويتأثرون بها كما يتأثر أبناء عصرنا بصدمة الكهرباء ، بل بصعقة الكهرباء . .

وبعض أسلافنا كانوا يبرأون من أدوائهم عندما يصدمهم الصوت الجميل ، فقد كان الغناء فن العرب الثاني بعد فن الشعر ، وكان الشعر والغناء معًا مثار بهجة الحياة عندهم .

وكان أسلافنا ـ رحمهم الله ـ يحسون خفايا الأصوات الجميلة . . تحدّث أحدهم عن صوت المطرب الكبير إبراهيم بن المهدى ـ وهو أخو الخليفة هارون الرشيد ، وتولى الخلافة بعض الوقت لما اختلف الأمين والمأمون ـ قال : « كنت أسمع إبراهيم بن المهدى يتنحنح فأطرب » .

وكان الخليفة الواثق بن المعتصم ملحناً ومطربًا مشهودًا له بالإجادة حتى من إسحاق الموصلى الذي لم يكن يشهد لأحد بالإجادة في الغناء والتلحين . وكان الواثق يقول عن الغناء : « إنها هو فضلة أدب وعلم مدحه الأواثل ، وكثر في مكة والمدينة » . .

يشير بذلك إلى أن الغناء العربى المتقن الذى كان ثمرة المجتمع الإسلامى الأول ، إنها نشأ فى مكة والمدينة ، وكانت نشأته عندما كان العمال الفرس والروم يشيدون الحرم المكى وهم يغنون ، فأخذ عنهم المغنون العرب وجددوا الغناء العربى بها أخذوه عنهم . ولم يحدث قط أن نهى أحدًا من حكام مكة العمال الفرس أو الروم عن الغناء فى أثناء تشييدهم أبنية المسجد الحرام ، أو قصور سكان مكة والمدينة . .

ولما اكتمل فن الغناء العربي في أوائل الدولة العباسية صار اكتباله من أعظم الأدلة على ثبات الدولة وإزدهارها . . ثم انحدرت الدولة وتزعزع كيانها ، فانحدر معها فن الغناء وتدهور. .

وقد لاحظ ابن خلدون هذه الظاهرة التاريخية ، فقال في مقدمتة كلمته المشهورة « أول ما ينقطع في الدولة عند انقطاع العمران صناعة الغناء » . .

والعمران الذى يقصده ابن خلدون هو حضارة الدولة وتطورها العلمى والأدبى والثقافى والسياسى والاجتهاعى . فإذا بقى كل هذا قائبًا ، بقيت صناعة الغناء مزدهرة ، وإذا تضعضع كانت صناعة الغناء أول ما يختل ثم ينقطع من ضروب النشاط الإنسانى فى الدولة . . وقد أثبتت التطورات التاريخية صحة رأى ابن خلدون فى جميع الأحوال . .

الإمام الغزالي والغناء

* ومن أجل الغناء والصوت الجميل كتب العلامة الشهير المتصوف الشيخ أبو حامد محمد بن محمد الغزال _ قبل ثمانها قة وسبعين عامًا _ كتابًا واثعًا عنوانه (آداب السماع والوجد) .

لقد رأى الغزالى أن الصوت الجميل يُثمر في القلب ثمرة تُسَمَّى « الوجد » وأيقن أن السبيل إلى استثارة القلوب والنفوس هو الصوت الجميل .

كان الغزالى على رأس العلماء في عصره ، يحكم العقل والفهم في كل شيء ، ولكنه أدرك بعد طول النظر والتفكير أن قوة الفهم ليست هي القوة الوحيدة في الإنسان . وأن هيكله ... وإن كان فانيا ـ يحوى قوى كثيرة لا تجد سعة في العقل الصارم والتعبير العقلي المباشر ، وتجد ما تشتهي من سعة وراء هذا السياج .

وقد ألف الغزال ذلك الكتاب عن الغناء وما يثيره من الوجد فى النفوس ، بعد سلسلة طويلة من المؤلفات فى الغناء والموسيقى حفلت بها القرون الإسلامية الأربعة التى سبقت ميلاد الغزالي . . ولكن الغزالى تفرد بحديثه المستفيض الممتع عن الجانب الدينى الروحى فى الغناء والموسيقى ، فضلا عن الجانب الدنيوى ، وأتى فى ذلك بها لم يسبقه إليه أحد من علهاء الدين والدنيا . .

وأول كتاب عربى عن الأصوات والغناء ظهر في العصر الأموى ، عنوانه « كتاب النغم » . . مؤلفه يونس الكاتب ، سبق أبا الفرج الأصبهاني في التأليف عن الغناء والموسيقي بهائتي عام على الأقل . .

وبعد « كتاب النغم » ألف يونس « كتاب القيان » . . أى « كتاب المغنيات » . . ثم تدفقت الكتب العربية عن الغناء والمغنين حتى امتلاً بها العصر العباسى من بدايته إلى نهايته _ أكثر من خسيائة سنة _ ومن أشهرها كتب الخليل بن أحمد والكندى والفارابي وابن سينا وصفى الدين عبد المؤمن الأرموى الذي غنى لهولاكو على أطلال بغداد بعد سقوطها سنة ٢٥٦ هـ _ ١٢٥٨ م .

ويتعذر إحصاء ما كتبه غير هؤلاء من الموسيقيين والعلماء والأدباء والمؤرخين فإنه بحر لا ساحل له . . دعك بطبيعة الحال من الكتب المفقودة والمجهولة التي أغرقها التتار في دجلة ، أو أغرقها الزمن في الضياع والنسيان ! . .

في هذا الزحام من التأليف عن الغناء تحتل مؤلفات علماء الدين والمتصوفة مكانًا خاصًا ، لأنها تتعلق بتحليله وتحريمه . . فتبيحه للناس بكلمة ، أو تمنعه بكلمة . . ومن أشهر هذه المؤلفات «رسالة في السياع والرقص والصراخ » لابن تيمية ، وكتاب لابن حجر الهيثمي عنوانه « كف الرعاع . . عن محرمات اللهو والسياع » . .

واهتم المستشرق البريطاني في كتابه القيم « تاريخ الموسيقي العربية » بالإشارة إلى عشرات من مؤلفات العلماء والفقهاء عن الغناء والموسيقي . . بعضها يرقد مخطوطًا حتى اليوم في الظلام . وبعضها الآخر غاص في التراب أو ذاب في الماء ، ولم يبق إلا عنوانه واسم مؤلفه في فهارس الكتب المفقودة (١).

أما كتاب «آداب السماع والوجد » لحجة الإسلام أبى حامد الغزالى ، فيشغل المحل الأرفع بين مؤلفات علماء الدين والمتصوفين عن الغناء والموسيقى ، وهو جزء من كتابه الموسوعى الكبير الذائع الصيت : «إحياء علوم الدين » .

* تتجلى فى « آداب السياع والوجد » لمحات من شخصية الإمام الغزالى فى جسارة قلبه ورجاحة عقله ، وبلاغة بيانه وأدائه ، وحلاوة منطقه وذكائه ! . . لا يهوله من قالوا بتحريم الغناء ، ولا من أباحوا بعضه وحرموا بعضه الآخر ، ولا يجد فى الاستقلال برأيه حرجًا ، ما دام لديه البرهان على إباحة الغناء ، وما دام قادرًا على دحض حجج القائلين بتحريمه ! . .

وفى عصر الغزالى _ القرن الخامس الهجرى ، القرن الحادى عشر الميلادى _ ملأ المتصوفة الآفاق، وبهروا العام والخاص، وكتبوا الشعر والنثر، وصنفوا الكتب والرسائل، وألفوا الفرق والطرق والحلقات، واتخذوا الشارات والعلامات، واحتاجوا فى خلواتهم واجتهاعاتهم إلى الغناء والموسيقى لتأريث نيران الوجد فى قلوبهم، تعلقًا بالله، وزهادة فى الدنيا الفانية!..

وكان الغزالى أكبر مفكر عقلانى وربانى فى عصره . . اجتمعت له قوة المتكلمين وسهاحة المتصوفين ، وسبح فى بحر المنطق الأرسطى ، وفى بحار الفيوض الربانية . . وكان تحليل الغناء وتحريمه من همومه العقلية والروحية لأن الغناء غذاء وجدان المتصوف ، وشراب طربه وبكائه وشوقه وهيامه ، وبه يتواجد (٢).

⁽١) أشرنا في مقدمة الكتاب إلى هذه الحقائق التاريخية .

⁽٢) يستعمل المعامة الآن كلمة (يتواجد) بمعنى يوجد ، وهذا خطأ ، فإن (يتواجد) معناها إظهار الوجد وإعلانه ، ويهذا المعنى تجئ هده اللفظة في كلامنا هنا .

نعم . . بالغناء يتواجد الصوفى حتى يبلغ أقصى لذة الوجد ، ويكتوى بأقصى لذعات الهجر، وأطيب سوانح الوصال ! . .

ومن علم الكلام والفلسفة والتصوف اكتسب الغزالي سعة في الأفق لم تتح لكثير من معاصريه. . تشهد بذلك مؤلفاته التي مازالت تنبض بحيوية عقله الكبير . .

هذا هو السؤال

* كان السؤال الذي واجهه الغزالي:

_إذا كان الغناء حرامًا ، فهاذا يصنع الصوفية في حالات وجدهم أو تواجدهم ؟١. .

ولم يحاول فى كتابه «أداب السماع والوجد» أن يبحث عن تأويل فى الكتاب والسنة يدخل من بابه إلى ما يشتهى الصوفية من الغناء والألحان ، وإنها استلهم من نصوص الآيات والأحاديث كل براهينه النقلية والعقلية . . فأثبتت أن الآية التى تقول : إن أنكر الأصوات لصوت الحمير » . . تحمل فى كلهاتها المباشرة ومعانيها الظاهرة استنكار الصوت القبيح ، واستحسان الصوت الجميل . .

وما دام الصوت القبيح مستنكرًا ، والصوت الجميل مستحسنًا ، فلا يصح في الذهن تحريم الصوت الجميل وما يصدر عنه من غناء .

قد يقال إنها أراد الغزالى الغناء الدينى لا الغناء الدنيوى ، وبينهما فرق معروف . . ولكن قاريً « آداب السياع والوجد » لا يسعه أن يقتنع بهذا الذى يقال ، فالغزال يكتب ويجادل بوضوح ، وأسلوبه الذكى البارع يلتزم الأمانة التامة في إيضاح المعنى ، ويرفض المراوغة في التعبير . .

كان الغزالى فى الحقيقة يدافع عن حق الإنسان المتدين فى التعبير الفنى ، والتمتع بثمرات التعبير الفنى ، وكان السياع أو الغناء أهم أشكال هذا التعبير فى عصره . .

فليس حتما « ولا قدرًا مقدورًا ، أن يضمحل التعبير الفنى فى المجتمعات المستظلة براية الدين، بل إن اضمحلاله يتعذر ما دام الدين نفسه قد أسهم فى تطوير الإنتاج وتعديل المسافات بين الأفراد والطبقات ، ونهض بقيمة العمل الفكرى . .

لقد تخلى المتدينون واستغنوا عن أشكال من التعبير الفنى ، ولكن الناس فى عصر الغزالى ـ وقبل عصره ـ وجدوا فى الغناء والسياع تعبيرًا فنيًا يلائم الملابسات الموضوعية فى حياتهم ، ويجعل من وجوده ضربة لازب ، ولا يخالف الدين فى منقول من أوامره ونواهيه أو فى معقول . .

إن هذا الذي كان في عصر الغزالي وقبل عصره ، يذكرنا بها يقال في عصرنا أحيانًا من أن التعبير الفني سوف ينقرض في المجتمعات المتقدمة ، فقد تقهقر فيها الوحي والإلهام ، وانطلق التعبير

الفنى وراء التراكتورات والمحطات الكهرمائية والسفن الفضائية ومعدلات الإنتاج القياسية . . لا جديد تحت الشمس . .

فيا قيل في عصر الغزالي يقال في عصرنا ، ولكن لا شيء يمحو مكان الفن من جوهر الإنسان في المجتمعات المتطورة ، فإن للفن في الإنسان على اختلاف الأنظمة امتدادًا عميقًا أصيلًا منذ بداية النوع الإنساني فوق الأرض إلى غايته فوقها أو فوق الكواكب الأخرى التي سوف يبلغها مكتشفًا أو مهاجرًا . . على امتداد بقائه ونهائه في هذا الكون الغامض الفسيح . .

يقول الغزالى:

اكتشف الغزالى وهو يبحث فى قضية الغناء والساع أن فى داخل الإنسان مصنعًا عجيبًا يتولى تحويل الحقائق إلى تعبير فنى . . فهل يكون هذا المصنع العجيب من عمل ساحر ، أو من عمل شيطان ؟! . . ذلك هو السؤال ، فها جوابه ؟! . . هلم نطالع كتاب « آداب الساع والوجد » . . يقول الغزالي في مقدمة الكتاب . .

« الحمد لله الذي أحرق قلوب أوليائه بنار محبته ، واسترق هممهم وأرواحهم بالشوق إلى لقائه ومشاهدته ، ووقف أبصارهم وبصائرهم على ملاحظة جمال حضرته ، حتى أصبحوا من تنسم روح الوصال سكرى . . إن سنحت لأبصارهم صورة ، عبرت إلى المصور بصائرهم ، وإن قرعت أسهاعهم نغمة سبقت إلى المحبوب سرائرهم ، وإن ورد عليهم صوت مزعج أو مقلق أو مطرب أو محزن أو مبهج أو مشوق أو مهيج لم يكن انزعاجهم إلا إليه ، ولا طربهم إلا به . . » . .

يضع الغزالى في هذه المقدمة الخط الأول لبحثه ، فهو يبحث في الغناء كأداة للطرب الصوفي الذي هو في رأيهم باب إلى الله تدخل منه سرائرهم إلى أقداس محبته ورضاه . .

وقد رأى الغزالى من أحوال الصوفية فى نيسابور وبغداد والقدس ودمشق ما أقنعه بأن الغناء يحملهم بجناحيه إلى القمم الروحية العالية والذرى الالهية الشياء . . ورآهم يفردون لكل وقت نغمة حزن أو نغمة انتشاء أو نغمة شوق ، كأنهم فى ذلك سائرون على النهج الذى رسمه الفيلسوف الطبيب الموسيقى ابن سينا حين قرر فى بعض كتاباته أن فترة شروق الشمس تصلح لها نغمة ، فإذا اكتمل إشراقها وجب الانتقال إلى نغمة ثانية ، وإذا ارتفعت فى الساء فالغناء من نغمة ثالثة . . وبعد ساعة يجيء دور نغمة رابعة ، ثم يجيء وقت العصر ومعه النغمة الخامسة . . وفى الغروب ترتفع مع أول خيوط العتمة نغمة سادسة . . وهكذا . .

لم يقل الغزالى إنه سمع أو رأى شيئًا من هذا القبيل ، ولكن الصوفية وسائر أهل زمانه الذين كان يُثمر الغناء في قلوبهم ثمرة تسمى « الوجد » لم يكن يفوتهم ما دعا إليه الشيخ ابن سينا ، وهو الأستاذ في عصرهم وهو الرئيس ! . .

ولكن الغزالي يدخل في قلب القضية فيقول شارحًا الدليل على إباحة الغناء:

« أعلم أن قول القائل: السياع حرام ، معناه أن الله تعالى يعاقب عليه ، وهذا أمر لا يعرف بمجرد العقل بل بالسمع . . ومعرفة الشرعيات محصورة في النص أو القياس على المنصوص . . ولا يدل على تحريم السياع نص ولا قياس . . وقول الله تعالى : إن انكر الأصوات لصوت الحمير، يدل بمفهومه على مدح الصوت الحسن ، ولو جاز أن يقال إنما أبيح ذلك بشرط أن يكون في القرآن، للزمه أن يحرم سياع صوت العندليب لأنه ليس من القرآن . . وإذا جاز سياع صوت غفل لا معنى له . كصوت العندليب - فلم لا يجوز سياع صوت تفهم منه الحكمة والمعانى الصحيحة؟» . .

وبعد تفنيد طويل لأسانيد من قالوا بتحريم الغناء يقول الغزالى :

« فإذن تأثير السياع في القلب محسوس ، ومن لم يحركه السياع فهو ناقص مائل عن الاعتدال ، بعيد عن الروحانية ، زائد في غلط الطبع وكثافته على الجهال والطيور ، بل على جميع البهائم ، فإن جميعها تتأثر بالنغيات . . » . .

ولقد صدق الغزالى _ رحمه الله _ فقد رأينا نحن في عصرنا من أمثال أولتك « البهائم » من يزعمون أن الحفلات الغنائية مضيعة للوقت ، ولهو باطل ، ويرون سرور الناس بحضورها وسماع الغناء فيها انحرافًا عن الجادة ، وبعدا عن الدين ، ولكن الغزالى _ وهو حجة الإسلام كيا وصفه معاصروه ومن جاء بعدهم إلى يومنا هذا _ يقول صراحة : « السماع في أوقات السرور ، تأكيدًا للسرور وتهييجا له ، مباح . . إن كان ذلك السرور مباحًا ، كالغناء في أيام العيد، وفي العرس ، وفي وقت الوليمة إلخ . . ووجه جوازه أن من الألحان ما يثير الفرح والسرور والطرب ، فكل ما جاز السرور به جاز إثارة السرور فيه » . .

بل يزيد هذا الإمام الحكيم على ذلك قوله :

« سباع العشاق تحريكا للشوق وتهييجًا للعشق وتسلية للنفس ، إن كان في مشاهدة المعشوق فالغرض تأكيد اللذة _ أى اللذة بمشاهدته _ وإن كان مع المفارقة _ أى البعد والهجران _ فالغرض تهييج الشوق ، . وإن كان ألما ففيه نوع لذة ، إذا انضاف إليه رجاء الوصال ، فإن الرجاء لذيذ واليأس مؤلم ، . ففي هذا السباع تهييج العشق ، وتحريك الشوق ، وتحصيل لذة الرجاء المقدر في الوصال مع الإطناب في وصف حسن المحبوب . . وهذا حلال إن كان المشتاق إليه ممن يباح وصاله » . .

* هكذا أباح الغزالي ضروب الغناء الدنيوى كلها تقريبًا ، حتى بلغ موضع الوجد أو التواجد من الغناء الديني ، فقال :

« سياع من أحب الله وعشقه واشتاق إلى لقائه فلا ينظر في شيء إلا رآه فيه سبحانه . ولا يقرع سمعه قارع إلا سمعه منه أو فيه . . فالسياع في حقه مهيج لشوقه ومستخرج منه أحوالاً من المكاشفات والملاحظات لا يحيط الوصف بها ، وتسمى تلك الأحوال بلسان الصوفية وجدًا مأخوذًا من الوجود . . وحصول هذه الأحوال للقلب بالسياع ، سببه سر الله تعالى في مناسبة النغهات الموزونة للأرواح وتسخير الأرواح لها ، وتأثرها بها شوقًا وفرحًا وحزنًا » .

ثم يقول الغزال تعليقًا على ما سبق ، هذه الكلمة البليغة ذات الدلالة :

« والبليد الجامد القاسى القلب ، المحروم من لذة السباع ، يتعجب من التذاذ المستمع ووجده واضطراب حاله وتغير لونه ، كما تتعجب البهيمة من لذة اللوزينج » . . واللوزينج لون حلو لذيذ من الطعام . . لا تدرك البهيمة لذته بطبيعة الحال ، وكذلك الغلاظ القلوب والعقول لا يدركون لذة الغناء كما رآهم الغزالي في عصره وكما نراهم في عصرنا . .

وينقل الغزالى من كلام المتصوفة عن الوجد والتواجد كلمات حساسة عطرة ، منها قول بعضهم : « فى القلب فضيلة شريفة لم تقدر قوة النطق على إخراجها باللفظ ، فأخرجتها النفس بالألحان » . . وقال آخر وقد سئل عن سبب حركة الأطراف على وزن الألحان والإيقاعات : «ذلك هو العشق العقلي » ! . .

وأما رأى الغزالي في الوجد فيصوغه في قوله: « إنه حالة يُثمرها الساع . وهنو وارد حنق جديد عقيب الساع يجده المستمع من نفسه » . . وللغزالي إفاضة بديعة في هذا الباب . .

ذلك هو السماع أو الغناء ، أما آدابه ، فأولها مراعاة الزمان والمكان والإخوان . . وثانيها أن يتواثر الذوق لدى المستمع ، فمن لم يكن له ذوق السماع فاشتغاله به اشتغال بها لا يعنيه . . والأدب الثالث هو الإصغاء وحضور القلب . . والرابع ألا يرفع المستمع صوته بالبكاء متصنعا، ولكنه إن رقص أو ثباكى فهو مباح إذا لم يقصد به الرياء . . والأدب الخامس حسن الصحبة فى مجلس السماع والوجد ! . .

* وهكذا يكون الرقص أيضًا مباحًا في مجالس السماع! . . .

إذا انحط النوع الإنساني

* على هذا النحو الرائع صال الغزالي وجال في هذه القضية التي حملها على كتفيه كأنها قضيته وحده ، وتحدى بالدفاع عنها قوى فكرية واجتماعية وسياسية في عصره و بعد عصره .

كان موقف الغزالى من الغناء فرعًا من موقفه الكلى من الحياة والمجتمع والكون . . فالغناء مبعثه الصوت الجميل ، وهو مظهر من مظاهر الإبداع في الكون كله ، فحتى الافلاك لها غناء

خاص أو موسيقى خاصة يسمونها « موسيقى الافلاك » . . ومعناها أن الافلاك تصدر عنها في حركتها الهائلة الدقيقة ألحان كونية جبارة لا نعرف نحن كنهها ولا طاقة لنا بسهاعها أ . .

والغزالى هو الذى قال كلمته السائرة الخالدة: « ليس فى الإمكان أبدع مما كان » . . وعاشت كلمته هذه وفسرها الناس ألف تفسير ، ولكن صوتا جميلًا يتغنى فيطربنا ويثير وجدنا أو تواجدنا، ويرفعنا فوق دنيانا ، ويسكب دموعنا أو يهيج أفراحنا ، هو فى بساطته ودقته تفسير فوق كل تفسير! . .

لقد كان التوافق والتناسق والإبداع والفن الأكمل فى الكون والحياة والنفس البشرية جذوة الإلهام والوجد للغزالى العالم العقلانى الربانى ، الفيلسوف المنطقى المتصوف ، رجل الشريعة الحصيف الذى يرى فى كل مضيق من مضايق الفكر والوجدان منفذًا للفهم والاقتناع والحبا . . رأى ذلك حتى وهو أسير فى قبضة اللصوص وقطاع الطرق وقد اغتصبوا ماله وثيابه ونهبوا كتبه ، فقال لهم : « خذوا المال والثياب وردوا الكتب » أ . . بهرهم صدقه ومنطقه فردوا عليه كتبه وانصرفوا بها اغتصبوه من حطام أ . .

ووسط المشكلات الدينية ، والتعقيدات الفقهية كان الغزالي يرى منفدًا لفن الغناء ، أى للطاقة الفنية في الإنسان ، فلن تموت هذه الطاقة الفنية فيه إلا إذا انحط النوع الإنساني كله أو أصيب بالبلاهة . .

والقدرة الإنسانية العجيبة التي تحيل الحياة إلى تعبير فني ، لا يمكن أن تكون من صنع ساحر، أو من عمل شيطان .

إنها من صنع الله . . فهل تكون حلالا أو حراما ؟! . .

لقد رد الغزالي على هذا السؤال! . .

الغناء والإيقاع بين الإمام الغزالي والمستشرقين

كان الفقية أبو يوسف _ وهو من أصحاب الإمام أبى حنيفة _ كبير القضاة فى دولة الخليفة هارون الرشيد ، وكان لا يغشى مجالس الغناء على كثرتها فى قصور الخليفة وبنى هاشم والبرامكة وغيرهم من أرستقراطية عهد الرشيد ، فوقف يوما على باب الوزير يحيى به خالد البرمكى ينتظر الإذن بالدخول ، وعلى مقربة منه بعض الوجهاء ، من بينهم إسهاعيل بن جامع القرشى السهمى ، كبير مطربى هارون الرشيد وأجملهم صوتا وأقدرهم على منافسة إبراهيم الموصلى فى الغناء والتلحن . .

نظر القاضى أبو يوسف (١) إلى المطرب ابن جامع فأعجبه منظره ، ولم يكن يعرفه ، فظنه فقيهًا، فتقدم إلى ابن جامع وقال له :

_ أَمْتَعَ اللهُ بِك أيها الشيخ . . توسمتُ فيك الحجازية والقرشية

قال ابن جامع:

_أصبت . . أنا حجازي قرشي . .

قال القاضي مبتهجا:

_فمن أي قريش أنت؟!

- من بنی سهم · ·

_ فأى الحرمين الشريفين منزلك ؟

_مكة . . .

_ومن لقيت من فقهائها ؟

⁽١) القاضى أبو يوسف ، هو أبو يوسف يعقوب بن إبراهيم الأنصارى الكوفى أول من لقب بقاضى القضاة فى الدولة العباسية ، تولى القضاء للخلفاء : المهدى والمادى والرشيد ، وكان أول من ميز علياء الدين بملابس خاصة وكانوا قبل ذلك فى أزيائهم كسائر الناس ولد سنة ١١٣ هـ وتوفى سنة ١٨٢ هـ

ـ سل عمن شئت . .

ففاتحه القاضى فى الفقه والحديث واللغة فوجد عنده ما أحب ، فارتاح إلى محاورته والوقوف بجانبه كأنه يستظل بحجازيته وقرشيته ، ولكنَّ شيخًا من أتباع القاضى همس إليه :

- _ أتعرف يا مولانا هذا الذي تُواقِفُه وتحادثه ؟ ! . . .
- ـ نعم . . رجل من قريش . . من أهل مكة . . من الفقهاء . .
 - _أصلح الله مولانا القاضى . . هذا ابن جامع المغنى ! . .

فتزحزح أبو يوسف مبتعدا ، فقال له ابن جامع :

_ يا أبا يوسف . . مالك تنحرف عنى ؟ ! . . إنى كها علمت حجازى قرشى ، فهل قال لك صاحبك إننى أغنى وأضرب بالعود فأنكرت ذلك منى ؟ ! . . يا أبا يوسف . . لو أن أعرابيا جلفا وقف بين يديك فأنشدك بجفاء وغلظة بيت الشعر الذي يقول :

يا دار مية بالعلياء فالسند

أقوت وطال عليها سالف الأمد

. . . أكنت ترى بذلك بأسا ، أو تحكم بأنه أنشدك كلاما لا يصح إنشاده ؟ ! . .

قال أبو يوسف:

ـ لا . . فقد سمع رسول الله الشعر . . و . . .

قطع ابن جامع كلام القاضى واندفع يغنى هذا البيت بأجمل صوت حتى صار الواقفون بباب الوزير البرمكي يتهايلون طربا . . ثم قال للقاضى :

ـ يا أبا يوسف . . أنا ما زدت هذا البيت على أن حَسَّنتُه بصوتي فوصل إلى القلوب! . .

قال أبو يوسف منكسرا ، يستعفيه من مواصلة الحوار :

_عافاك الله . . أعفنا من ذلك ! . .

فى سهرة الرشيد غناه ابن جامع « يا دارمية » بالعلياء فالسند » فأطربه ثم قص عليه قصته مع أبى يوسف القاضى فضحك الرشيد وتفكه بها سمعه من مغنيه عن تزمت قاضيه . . وكانت مع الرشيد زوجته زبيدة فأمرت لابن جامع بأربعهائة ألف درهم ، فقال لها الرشيد :

ـ غلبتنا يا بنت أبي الفضل ، وسبقتنا إلى برِّ ضيفنا وجليسنا .

ثم وضع لها مكان كل درهم دينازًا من الذهب! . . .

هذه صورة عمرها أكثر من ألف وماثتي عام ، تمثل اختلاف الرأى حول الغناء بين المتشددين ... أمثال الفقية أبي يوسف _ والمعتدلين الآخذين من الدنيا والدين ، أمثال الرشيد أمير المؤمنين . .

فأبو يوسف قد تعب في تأليف كتاب « الخراج » الذي وضعه لتنظيم أبواب الدُّخْلِ والخَرْجِ في

بيت مال الدولة الضخمة التي يحكمها الرشيد ، ولكن الرشيد ياخذ من بيت المال في سهرة واحدة، أربعهائة ألف دينار لزوجته زبيدة ، وأربعهائة ألف درهم لمطربه ابن جامع . .

وأبو يوسف لم يكن يخفى عليه أن فى قصور الرشيد ألفى جارية من المغنيات والراقصات والمحظيات ، عدا الغلمان والخصيان وصنوف الخدم والخادمات من كل ولون وشكل ، ولكن ذلك الفقية الجليل لم يكن يعنيه من الأمر كله إلا « كراهة الغناء » واجتناب الوقوف مع ابن جامع المغنى الذى يسهر كل ليلة مع سيدة ومولاه أمير المؤمنين . .

ولم يتوقف العصر العباسى الأول لحظة واحدة عند رأى أبي يوسف القاضى ولا عند آراء أمثاله من أصحاب أبي حنيفة ومالك والشافعي وابن حنبل ، بل الدفع ذلك العصر بحيويته الزاخرة يرفع من شأن الغناء حتى استحق هذا الفن الجميل أن يقول عنه ابن خلدون في مقدته : مازال الغناء يرقى حتى بلغ غايته في عهد بني العباس .

ولكن أحدًا لم يكن يتصور أن قضية الغناء ستبقى تحت نظر الأمة الإسلامية أكثر من ألف
سنة ، حتى أثارها أخيرا أصحاب الخناجر والسلاسل والهراوات في بلادنا.

لقد رفع هؤلاء الصغار أنفسهم درجاتٍ فى الفُتْيا فوق أبى يوسف صاحب أبى حنيفة ، فقد اكتفى أبو يوسف بالتزحزح بعيدًا عن المغنى ، أماهم فقد هجموا على حفلات الغناء بالسلاح ، وصرنا بفضلهم البلد الأوحد فى القارات الخمس الذى يجرى فيه الصراع الدامى حول هذا السؤال الساخر :

_ هل الغناء حلال أو حرام ؟ ! . .

على أن أبناءنا هؤلاء قد جاءوا في وقتهم . . فإن ظهور أمثالهم قد اقترن في جميع مراحل تاريخنا بانحدار فن الغناء العربي ودخول الأمة العربية في مرحلة من التدهور القومي والاجتماعي والسياسي والديني ! . .

وقديها عرفت بغداد ومكة والمدينة ودمشق والقاهرة أمثالهم ، في أوقات الهزائم التاريخية التي حلت بالمجتمعات العربية والإسلامية ، من الأندلس إلى الهند والصين . .

* ولكن هل بلغ الغناء العربى في أيامنا طريقا مجهولا يفضى إلى صحراء جرداء تبعث في النفس الوحشة واليأس والاغتراب كما يبدو الآن فيها نلمسه بأيدينا من سوء الحال ؟ !

لقد اختفت جميع الأصوات الفائقة الجهال التي ملأت مصر والبلاد العربية مائة وعشرين عاما، من أواسط القرن التاسع عشر إلى العقد السابع من القرن العشرين ، فهل تكون هذه بداية ركود طويل يشبه الموت ، أو يفضى إلى موت فن الغناء العربى العظيم ؟!

من حسن الطالع أن أزمة الغناء العربي الراهنة _ مع كل تعقيداتها _ ليست أزمة طريق مسدود أو شبه مسدود كأزمة الغناء الأوروبي والأمريكي كيا يعترف بها ذووها الآن . . ففي أوروبا وأمريكا

يعترفون بان غناءهم وموسيقاهم قد بلغا طريقا يدور حول ذاته ، لا يملك السائر فيه إلا تكرار خطواته ذهابا و إيابا ، كأنه موكّل بفضاء الأرض يذرعه بلا انتهاء 1 . .

وأوشك فن الأوبرا عندهم أن ينقطع أو ينقرض ، وتراجعت الموسيقى الكلاسيكية ، وانطلقوا يفتشون عن زاد لهم فى الموسيقى العربية والآسيوية والإفريقية ، ويتنادون بصناعة بيانو جديد يضم أرباع الأصوات . .

أما أزمة الغناء العربى الراهنة فإنها أيسر منالا وإن تشابكت فيها عوامل فنية واجتماعية واقتصادية ودينية وسياسية بالغة التعقيد . .

لقد كانت مصر مبعث النهضة الشاملة فى السياسة والاقتصاد والاجتباع والأدب والفن منذ بداية القرن التاسع عشر ، فنهض فيها الغناء قبل نهوضه فى الأقطار العربية الأخرى ، لأن الغناء هو أول ما ينهض مع الأمة إذا نهضت ، ويسقط معها إذا سقطت . . أو على حد قول ابن خلدون : أول ما ينقطع فى الدول عن انقطاع العمران فن الغناء . .

قد يقال إن « العمران » يمتد الآن في الأرض العربية كلها ، حتى لتوشك أن تنفجر رقعة الأرض الفسيحة بين المحيط والخليج بها تحمله من ناطحات السحاب والأبراج والقصور والفنادق الماذخة!.

ونقول: إنها يقصد ابن خلدون بالعمران حضارة الدولة ودرجة تطورها السياسى والاجتماعى والعلمى والثقافى والإنتاجى، فإذا اختل كل أولئك اختل فن الغناء وكثر منتحلوه وسقط عند الخاصة والعامة، وهوجم من السوقة والأراذل وصغار الناس! . .

وهذه هي محنة الغناء العربي الآن . . لقد غدا مرتعا خصبا للأصوات غير الغنائية ، ولم يبق فى ساحته إلا غربان الملاهى الليلية والكاسيتات وَقَوَّالُو التليفزيون والإذاعة . . وهؤلاء جميعا يرتزقون بنهم شديد من فساد أذواق ملايين الناس الآن ! . .

وقد سجل التاريخ العربي أن الغناء يتمتع بالمنعة والاحترام ، إذا قويت الدولة العربية وبسطت سلطانها ، فلا يجرؤ أحد أن يتَقَحَّم عليه أو يفض مجالسه ، فإذا جاءت عصور التدهور القومي والاجتهاعي والسياسي ، اجترأ على الغناء أوشاب الناس وجهلاؤهم ، وعابه وانتقص منه السفهاء والعيارون والشطار والغلمان الأحداث! . .

ومن المعروف أنه لم يُؤلِّف قط طوال العصر الأموى والعصر العباسى الأول ، كتاب برأسه فى تحريم الغناء ، ولم يبدأ ظهور كتب التحريم إلا حين سارت الدولة العباسية فى طريق التدهور والسقوط . . لقد مرضت الدولة _ فمرضت عقول كتابها وفقهائها وذوى الرأى فيها . .

وقد الممنا في بعض كلمات هذا الفصل بشيء من آراء الإمام أبي حامد الغزالي في الغناء ، ونرجو أن نستكمل هنا هذه الآراء ، لا نقصد بها القول بتحليل الغناء أو تحريمه ، لأن الفتوى

بالتحليل والتحريم من شان اصحابها ، وإن كنا لا ندرى من هم اصحاب الفتوى في هذا الشأن. . أهم أمراء الجهاعات المتطرفة أم الشيوخ الرسميون ؟ ! . .

إن الغناء العربي عمره أكثر من ثلاثة آلاف سنة . . تدهور في أواخر عصر الجاهلية قبل الإسلام ثم عاود الازدهار بعد اتصاله بفن الغناء عند الفرس والروم . .

ویذکر التاریخ أن المسجد المکی احترق فی الحرب بین عبد الله بن الزبیر وعبد الملك بن مروان، فقد سمع ابن الزبیر ذات لیلة أصواتا فوق الجبل فخاف أن یکون جند ابن مروان قد اقتحموا مکة، وکانت لیلة ظلماء ذات ریح شدیدة ورعد وبرق، فرفع ابن الزبیر نارا علی رأس رمح لینظر ما یجری، فأطارت الریح النار فوقعت فی أستار الکعبة فأحرقتها وتساقط بناء الکعبة وماتت امرأة من قریش فی الحریق فخرج أهل مکة فی جنازتها خوفا من أن ینزل الله العذاب بهم، وسجد ابن الزبیر ـ وکان یسمی نفسه أمیر المؤمنین ـ یدعو ویقول: « اللهم إنی لم أتعمد ما جری، فلا تهلك عبادك بذنبی، وهذه ناصیتی بین یدیك »..

فلما مضى يوم ولم ينزل العذاب على الناس ابتدأ ابن الزبير يهدم ما تبقى من الكعبة ، وتبعه الفعلة من الفرس والروم ، حتى بلغوا قواعدها . .

ثم استدعى ابن الزبير مهرة البنائين من السبى الفارسى والرومى فأعادوا بناء الكعبة ورعموا حيطان المسجد الحرام . . وكانوا ينشدون فى أثناء عملهم أغانيهم ، ويضربون فى وقت راحتهم على عيدانهم . .

ولم يمض وقت طويل حتى وصل الحجاج بن يوسف الثقفى إلى مكة قائدًا لجيوش عبد الملك بن مروان ، فنصب المجانيق وضرب بها ابن الزبير وجنوده اللاثذين بالبيت الحرام ، فهدم الكعبة والمسجد بعد أن تعب ابن الزبير في بنائهما . .

فلما قُتل ابن الزبير شرع الحجاج يبنى الكعبة من جديد ، وعاد البناءون الروم والفرس ينشدون أغانيهم في أثناء البناء . .

هكذا بدأت نهضة الغناء العربى المتقن على أيدى المغنين الموالى المستعربين الذين تفهموا غناء الروم والفرس وعرفوا الضرب بالعيدان . . ولم يشتغل العرب بالغناء فى ذلك العصر . . يقول ابن خلدون إن العرب شغلتهم الجندية والرياسة والقيام بشئون الدولة عن النظر فى الفنون والصناعات فتركوها للموالى والمولدين الأعاجم .

ولكن بعض جهلاء المستشرقين يصرون على أن العرب إنها تركوا احتراف الغناء _ إلا قلة منهم ـ لأنه حرام فى دينهم ، ثم يُرجع هؤلاء المستشرقون التحريم إلى أسباب تتعلق بنبى الإسلام عليه السلام . . يقول المستشرق هنرى فارمر _ وهو من أصدقاء العرب والموسيقى العربية _ إن المستشرقين المعادين للإسلام يزعمون أن النبى عليه السلام كان « قوى حاسة الشم ، وحاسة

اللمس ، كما كان كثير الرؤى ـ الاحلام ـ وكان يحس طنينا فى اذنيه ، ويسمع اصوات اجراس تسبب له الانزعاج وكان صليل أجراس القوافل يثير أعصابه ، ولا شك أن المرء يتوقع أن يجد عقلا سريع التأثر ، معاديا للموسيقى أو على الأقل لا يحس بمفاتنها فى مثل هذا الجسم المتوتر الحواس»!..

هكذا قال المستشرقون المعادون للإسلام . . نقلنا كلامهم مخففا وهم يلتقون مع المتطرفين الجهلاء عندنا في تحريم الغناء والموسيقي ويعتبرون ذلك مغمزا في الإسلام يتمسكون به كها يتمسك به المتطرفون في بلادنا وإن كانوا لا يعتبرونه من المغامز التي تثير سخرية العقلاء . .

ولكن هنرى فارمر يدحض زعمهم بقوله: « إن ابن قتيبة _ المتوفى سنة ٨٨٩ م _ يؤكد لنا أن القرآن كان يُغنى بقواعد لا تختلف عن القواعد الفنية المعتادة لألحان الغناء والحداء » . .

ثم يقول فارمر: « . . انقسم المستشرقون على أنفسهم فى أصل تحريم الإسلام السياع ، فنسبه جماعة إلى النبى نفسه مباشرة ، على حين تمسكت طائفة أخرى بأن الرأى ـ فى تحريم الغناء ـ من وضع لا هوتيى العصر العباسى ، أولئك اللاهوتيين الذين حسدوا الموسيقيين لما لاقوه من تشجيع عظيم » . . ثم يقول فارمر : « . . عند النظرة الأولى يبدو لنا حل المشكلة سهلا بالرجوع إلى القرآن والحديث ولكن القرآن يتحكم فى تفسيرة الرأى الخاص للمفسر » . . أى أن بعض المفسرين هم الذين تَأوّولُوا آيات الكتاب ليستنبطوا بغير حق أحكام تحريم الغناء! . .

ثم يقول فارمر: « . . وآخر الكلام أن العرب جعلوا من الموسيقى خادما للإسلام ، وعُرفت الموسيقى بهذه الصورة في جميع الأقطار الإسلامية » . . أى في أيام ازدهارها . . « وصفوة القول أن عرمى الموسيقى لم يجدوا دعامة حقيقية في القرآن يستندون إليها في تحريمهم فاضطروا إلى الالتجاء للحديث ، ولكن لا يمكن قبول حديث يعارض القرآن » . . فكل حديث يعارض القرآن في الغناء هو حديث موضوع ، وما أكثر الأحاديث الموضوعة في تحريم الغناء نكاية بطبقة المغنين العظام التي تربعت على قمة المجتمع في العصر العباسي الأول ، فانبرى أعداء هذه الطبقة الجديدة من « اللاهوتيين » يحاربونها بالأحاديث الموضوعة لما عجزوا عن محاربتها بصريح القرآن . .

ويذكر فارمر ما روته عائشة من أن النبى قال : « إن الله حرم القينة - المغنية - وبيعها وثمنها وتعليمها » . . ويشير فارمر إلى أن الإمام الغزالى قد نبه إلى أن هذا الحديث إنها يخص قيان الحانات وحدهن » . . وكن يحترفن البغاء في الجاهلية . . إلا أن هذا الحديث قد سقط منه أخيرا - فيها يبدو - ركنان على الأقل بحكم تطور المجتمع ، هما : بيع المغنية واقتناؤها . . لأنه لا بيع ولا شراء للقيان في عصرنا بعد أن أغلق تطور المجتمعات أسواق الرقيق في العالم كله . .

بقية آراء الغزالي

* ثم نصل ما انقطع من كلامنا عن آراء الإمام الغزال . . وعنده أن الدليل على إباحة الغناء يتلخص في أمرين : النص والقياس . .

أما القياس فيرجع إلى تلذذ حاسة السمع بإدراك ما هو مخصوص بها ، وللإنسان عقل وحواس خس ، ولكل حاسة إدراك ، وفي مدركات تلك الحاسة ما يُستلذ ، فلذة النظر في المُبصَراتِ الجميلة كالخضرة والماء الجارى والوجه الحسن وسائر الألوان الجميلة وهي في مقابلة ما يكون من الألوان الكدرة القبيحة . .

وأما النص ، فيدل على إباحة سماع الصوت الحسن امتنان الله تعالى على عباده إذ قال: «يزيد في الحلق ما يشاء » . . فقيل: هو الصوت الحسن . . وفي الحديث: « ما بعث الله نبيا إلا حسن الصوت » . . وقال عليه السلام: « لله أَشَدُّ أَذَنَا للرجل الحسن الصوت بالقرآن ، من صاحب القينة لقينته » . . وفي الحديث في معرض المدح لداود عليه السلام أنه كان حسن الصوت في النياحة على نفسه وفي تلاوة الزبور حتى كان يجتمع الإنس والجن والوحش والطير لسماع صوته . . وقال النبي صلى الله عليه وسلام في مدح أبي موسى الأشعرى: «لقد أُعْطِى مزمارا من مزامير آل داود » . .

ويقول الغزال : وقف النبى طويلا ووراءه عاشة لرؤية رجال الحبشة .. من أرقاء أهل المدينة .. يغنون ويلعبون . . فهذا نص صريح في أن الغناء واللعب ليسا بحرام ، وفيه دلالة على رخص كثيرة منها :

- * اللعب ، ولا يخفى عادة الحبشة في الرقص واللعب . .
 - * فِعْلُ ذَلك في المسجد . .
- * أمره عليه السلام بأن يستمروا في اللعب ، فكيف يكون حراما ؟!
- * وقوفه طويلا في مشاهدة ذلك دليل على أن حسن الخلق في تطييب قلوب النساء والصبيان بمشاهدة اللعب ، أحسن من خشونة الزهد والتقشف في الامتناع والمنع . .
- * الرخصة فى الغناء والضرب بالدف ، وفيه بيان أن المزمار المحرم ــ مزمار الشيطان ــ غير ذلك . .
- * أن رسول الله سمع صوت الجاريتين وهو مضطجع ، فيدل هذا على أن صوت النساء غير محرم . .

فهذه المقاييس والنصوص تدل _ كها يقول الغزالى _ « على إباحة الغناء والرقص والضرب بالدف واللعب بالدرق والحراب والنظر إلى رقص الحبشة والزنوج في أوقات السرور » . . الخ . .

وفى الغناء بالشعر والتغنى بالقرآن ، يرى الغزالى أن الغناء عند الصوفية أشد تهييجا للوجد أو التواجد أي إعلان الوجد من القرآن ، للأسباب الآتية :

- * ليست جميع آيات القرآن تناسب حال المستمع المتواجد .. أى الذى مَسَّهُ الوجد فأعلنه .. على ما هو مُلاَبِس له من حزن أو شوق أو ندم . .
 - ان القرآن محفوظ للأكثرين ومتكرر على الأسماع والقلوب . .
 - * أن لوزن الكلام بذوق الشعر تأثيرًا في النفس
- * أن الألحان الموزونة تعضد وتؤكد بإيقاعات وأصوات أخرى كالضرب بالدف والقضيب ، لأن الوجد الضعيف لا يستثار إلا بسبب قوى . .

وهذا كلام يشبه بعض كلام إخوان الصفا أو كلام ابن سينا .

بقى أن نقول إننا لا نحاول هنا أن نناقش أصحاب الخناجر والسلاسل والهراوات، ولا أردنا أن نعظهم أو نبين لهم ما خفى عليهم من دينهم ، لأن مناقشة أطفال الخناجر والسلاسل فى تحريم الغناء وتحليله ، أمر يخجل منه كل من يتذكر لحظة واحدة أن الأمم كلها تجرى نحو القرن الواحد والعشرين ، وإننا وحدنا ننكفئ إلى عصر مظلم لم يوجد مثله فى أى مكان أو زمان ، ولم يوجد قط بلد عربى أو إسلامى خلا من الغناء منذ بدء الخليقة إلى أيامنا هذه التى يضحك فيها العالم ساخرا وهو يتابع إجابات مفكرينا وكبراثنا عن هذا السؤال العجيب :

_هل الغناء حلال أو حرام ! ا . .

غسناء بعض الخسلفاء .. وغسناء أبنسائهم وبناتهم

كان الشيخ العلامة أحمد بن أبى دواد يحمل لقب « قاضى القضاة » فى عهد الخليفة المعتصم ثامن الخلفاء العباسيين . . وكان كسلفه الشيخ أبى يوسف الأنصارى الكوفى قاضى القضاة فى عهد الخليفة الرشيد ، لا يغشى مجالس الغناء ، فإن ألجأته الضرورة إلى غشيانها مجاملة للخليفة أو لولى عهده أو لأحد الأمراء ، جلس صامتا لا يتذوق شيئا مما يسمع ، ولا يجد فيها يسمع ويرى فى مجلس الغناء إلا تضييعا للوقت ، وإهدارا للهال!

وجرت بينه وبين المعتصم مناظرات ومناقشات كثيرة حول الغناء والمغنين فإن أمير المؤمنين يستحسن الغناء و يعظم شأن المغنين ، أما قاضى القضاة فلا يستحسن الغناء ، بل يتعجب من رغبة الناس فيه ! . .

فجلس المعتصم يوما يستمع إلى المطرب الكبير إبراهيم بن الهمدى ـ وهو عم ثلاثة خلفاء ، وأخو خليفتين ، وأبن خليفة ، وتذكر المعتصم شأنا عاجلا عن شئون الدولة فأرسل إلى قاضى القضاة ، فلما اقترب من مجلس الخليفة وصافح أذنيه الغناء تملكته الحيرة والاضطراب ، وشغله الغناء عن كل شيء حتى سقطت عصاه من يده . . ثم دخل وجلس يستمع فما اتم إبراهيم بن المهدى غناءه حتى كان الطرب قد استبد بالقاضى ، فوثب يلتمس من الخليفة أن يأمر بإعادته ، فضحك الخليفة وقال للقاضى :

_إن تُبَّت مما كنت تناظرنا عليه في صناعة الغناء سألت عمى أن يعيد غناءه عليك! . .

قال القاضي:

ـ قد تبت من ذلك ، ورجعت عن رأيى فى الغناء ، وتركت مذهبى فيه إلى مذهب أمير المؤمنين . . فإنى سمعت والله من غناء الأمير إبراهيم بن المهدى ما أذهلنى ، وقد كنت لا أعرف معنى قول الناس إن الأمير إبراهيم هو أحسن الإنس والجن والوحش والطير صوتا ، حتى سمعته . . فعرفت . .

كان ابن أبى دا و دمن أكبر الدعاة فى جناح قوى من مذهب « المعتزلة » يُقر اصحابه بشرعية الدولة العباسية ويؤيدونها ويستظلون برعايتها لمذهبهم طوال أيام المامون والمعتصم والواثق أكثر من ثلاثين سنة وكان أصحاب الحديث النبوى أو أهل السنة بزعامة أحمد بن حنبل يرون كما يرى هؤلاء المعتزلة وجوب تأييد الدولة العباسية والإقرار بشرعيتها والصلاة خلف إمامها ، والجهاد فى صفوف جندها .

ولكن أبن أبي دواد ساق ابن حنبل مكبلا بالأغلال في عهد المأمون ، ثم أدخله السجن وأذاقه العذاب في عهد المعتصم ، ونفاه من بغداد في عهد الواثق .

وكان ابن أبى دواد يصف ابن حنبل بأنه « جاهل » لأنه لا يعرف « العدل والتوحيد » كها يعرفها المعتزلة ، ولا يدرى شيئا غير ما يرويه من الأحاديث الصحيحة والأحاديث الموضوعة .

ولكن رأى ابن أبى دواد فى الغناء وافق رأى ابن حنبل ـ على غير اتفاق ـ وكان كلاهما يكره الغناء ، وقد يغلو فيحكم عليه بالتحريم ! . .

ومر زمن غير قصير حتى استطاع قاضى القضاة ان يتذوق الغناء ويفهمه ويعرف قدره، فأقبل عليه بعد انصرافه الطويل عنه ، يسعى إلى مجلسه ، ويتفهم أدواره وضروبه وأجناسه ، وصار صديقا لاسحاق الموصلي شيخ أهل الصناعة .

إلا أنه بعد العز والتمكين وما اتيح من صفو الحياة لأبن أبى دواد فى عهود المأمون والمعتصم والواثق جاء الخليفة المتوكل فطرده من منصبه وأعلن تأييده لأبن حنبل ، وصب عذابه على المعتزلة والشيعة حتى حرث قبر الحسين فى كربلاء وجعله حقلا مزروعا ! . .

ولكن صناعة الغناء احتفظت بازدهارها في عهد الخليفة المتوكل رافع لواء الحنبلية ، لأن المجتمع برغم الشعار الحنبلي المرفوع فوق رأس الدولة لم ينقطع عن السير ، والدولة لم تسقط ولم يعتر مؤسساتها التدمير ، وعرف الحنابلة حدودهم فلم ينقضوا تأييدهم للمتوكل طوال عهده 1 ٤ عاما - حتى قتلة خدمه وضباط جيشه الأتراك ، واقتسموا مغنياته وجواريه . . وانطوت صفحة المعصر العباسي الأول ، وبدأ العصر العباسي الثاني ، وأخذت شمس الغناء والمغنين تنحدر غاربة عن دولة العباسين !

برهان الحضارة

كان اشتغال الخلفاء والأمراء والقادة والكبراء بفن الغناء .. ومعه فن الشعر .. في الدولتين الأموية والعباسية ، برهان حضارتها ، ولم يكن برهان فسادهما كها قيل ، ولكن العباسيين حين صاروا العوبة في أيدى الأعاجم المتغلبين على الدولة ، فسد ذوقهم في الغناء والشعر ، ففقدوا معرفتهم بالغناء وتدهور مستواهم في الشعر . . ثم ضاعت من أيديهم أصول فن الغناء شيئا بعد شيء ،

حتى انقطع مع انقطاع دولتهم تحت سنابك خيل هولاكو . .

وتكاثرت كتب تحريم الغناء منذ ذلك الحين ، مع أن أسواق الوراقين في بغداد لم تشهد طوال الماثة الأولى من عمر الدولة كتابا واحدا في تحريم الغناء ، بل امتلأت بعشرات الكتب في شرح صناعة الغناء وتعظيم شأنها . . فقد كانت الماثة الأولى من عمر الدولة العباسية هي الماثة الذهبية لفن الغناء العربي ، اشتغل به خلالها جلة أهل الدولة من خلفاء وأمراء وكبراء وأميرات وكبيرات ، وكذلك كان النصف الثاني من دولة بني أمية الذي كان تمهيدا لدولة بني العباس .

عمر بن عبد العزيز

وأول من دونت له الكتب صنعه في الغناء من الخلفاء وأولاد الخلفاء هو عمر بن عبد العزيز في أيام إمارته على الحجاز، قبل أن يتولى الخلافة بزمن طويل، وكان في شبابه محبا للحياة، مترفا شديد الترف، فأحب الغناء وصنع فيه الحانا.. قال أبو الفرج في كتاب الأغانى: صنع عمر بن عبد العزيز في شبابه سبعة الحان كلها في «سعاد» . . . منها:

يا سعاد التي سبتني فؤادي .

ورقادي. . هبي لعيني رقادي

ومنها :

حظ مینی مسن سسعاد

ابسدا طسول السهاد

ومنها:

سبحان ربی برا سعـــادا

لا تعرف الوصل والودادا.

وتولى الخلافة الأموية بعد عمر بن عبد العزيز ، إبن عمه يزيد بن عبد الملك ، وله لحن واحد يرويه بعض الناس ويرى أبو الفرج أنه ليس له . . ثم جاء ابنه الشاعر المحب للغناء : الوليد بن يزيد بن عبد الملك ، وله ألحان مشهورة وكان يضرب بالعود ، ويوقع بالطبل ، ويمشى بالدف على مذهب أهل الحجاز في المشى والغناء بالدف . .

أولاد الخلفاء العباسيين

ولما استبحر الغناء في العصر العباسي الأول كثر المشتغلون بالغناء من الخلفاء وأبنائهم وبناتهم وأقربائهم ذكورا وأناثا ، وأشهرهم إبراهيم بن المهدى . . كان أبوه المهدى خليفة وكان

أخواه الهادى والرشيد خليفتين ، وأبناء أخيه الثلاثة : الأمين والمأمون والمعتصم ، خلفاء . . وتولى هو نفسه الخلافة في بغداد وقتا ثم سقط . . وتفرغ بعد ذلك للغناء ثلاثين عاما تقريبا . .

قال أبوالفرج: « . . كان إسحاق الموصلي يقول: ما ولد العباس بن عبد المطلب ، بعد عبد الله بن العباس ، رجلا أفضل من إبراهيم بن المهدى: فقيل له: مع ما تبذل له من الغناء ١٩ . . فقال: وهل تم فضله الا بذاك ١٩ » .

وقد غنى إبراهيم المهدى فى مجالس أخيه الرشيد ومجالس أبناء الرشيد الخلفاء الثلاثة : الأمين والمأمون والمعتصم ، ومجالس كبراء بنى هاشم ، ومجالس المغنين المحترفين ، وألف كتبا ورسائل فى المغناء .

وكانت أخته علية (١) بنت المهدى لا تقل عنه شهرة وتقدما فى الغناء ، ولها عشرات الألحان ، وأمها جارية مغنية أسمها « مكنونة » اشتراها المهدى بيائة ألف درهم ، وقد تعلمت علية الغناء من أمها ، ثم تبحرت فيه على أيدى إبراهيم الموصلى وابنه اسحاق وأخيها إبراهيم . .

ولم يكن الرشيد فى بداية اشتغالها بالغناء يعلم شيئا عنها فلما علم لم ينكر أمرها ، بل أبدى السرور به ، وقام إليها فقبل رأسها وقال لها معاتبا « يا سيدتى . . هذا _ الفن _ عندك ولا أعلم الم . .

ومن أشهر أولاد الخلفاء في الغناء والتلحين ، أبو عيسى أحمد بن الرشيد ، كانت «عريب» استاذة المغنيات تقول : ما سمعت قط غناء أحسن من غناء أبي عيسى بن الرشيد .

ومن ألحانه الجيدة في شعر الاخطل:

اذا ما زياد علنى شم علنى ثلاث زجاجات لهن هدير خرجت أجر الذيل حتى كأننى عليك أمير المؤمنين . . أمير

وممن لحن وغنى من أولاد الخلفاء العباسيين ، عبد الله بن موسى ، وهو من أولاد الخليفة موسى الهادى . . قال المغنى أبو حشيشة الطنبورى فيها رواه أبو الفرج : « كان عبد الله بن موسى أضرب الناس بالعود ، ومن أحسنهم غناء » . .

على ان هذا الأمير المغنى كان يفقد أعصابه بسرعة ويضرب الحاضرين في مجالس غنائه ، فتجافاه أصحابه . . وكان ابنه القاسم يضرب بالعود ويغنى وهو بعد صغير . .

⁽١) علية . . بضم العين وفتح اللام وتشديد الياء المفتوحة .

وبمن له الحان وغناء من أولاد الخلفاء . عبد الله بن محمد الأمين ، وهو من أبناء الخليفة الأمين بن الرشيد ، اشتغل بمنادمة أبناء عمومته خلفاء العباسيين ، من الواثق إلى المتوكل إلى المنتصر . . ثم أربعة خلفاء بعدهم، ونال منهم جوائز كثيرة ، وكان ميراثه من أبيه الذي خلع من الخلافة وقتل ، شيئا قليلا، فانتفع بها أفاءه عليه فن الغناء . .

أما عبد الله بن المتوكل فكان له ثلاثهائة لحن ، فاجتهد أن يجعلها ثلاثهائة وستين صوتا كعدد أيام السنة الهجرية ، فلما اتمها اعتزل التلحين والغناء .

وقد أنجب الخليفة المتوكل عددا كبيرا من البنين ، منهم ثلاثة خلفاء عرفوا بالغناء والتلحين وهم : المنتصر والمعتز والمعتمد . . وحفيداه عبدا الله بن المعتز والخليفة المعتضد . . وكان المعتضد يغنى ويلحن ، مع اجتهاده في حفظ الدولة واصلاح شأنها بعد فساده . .

الخليفة الواثق

أما أشهر مغن ملحن بين جميع خلفاء بنى العباس وبنى أمية ، فهو الخليفة الواثق ، تولى الخلافة بعد أبية المعتصم ، ولم يمكث فيها إلا خمس سنوات ، ولكنه ترك في تاريخ صناعة الغناء أثرا بعيدا . .

وكان إذا تحدث عن صناعة الغناء قال: (إنها هذه فضلة أدب وعلم مدحه الأوائل واشتهاه أصحاب رسول الله صلى الله عليه وسلم ، والتابعون بعدهم ، وكثر فى حرم الله ومهاجر رسول الله» . . يعنى أن الغناء العربى انها نشأ فى مكة والمدينة ولم يُعِبُه الصحابة والتابعون ، ولم يكن الواثق يلقى هذا الكلام على عواهنه . .

قالت عريب المغنية الحاذقة البصيرة بالصناعة : د صنع الواثق مائة صوت ، ما فيها صوت ساقط ، ومنها لحنه :

هل تعلمين وراء الحب منزلة تدنى إليك فإن الحب اقصانى

وقال استحاق الموصلى: « كان الواثق أعلم الخلفاء بالغناء ، وبلغت صنعته مائة صوت ، وكان أحذق من غنى بضرب العود » .

وكان الواثق يتواضع للمغنين ويخالطهم باعتبارهم زملاءه في الصناعة ، وينتهز كل فرصة لمجالستهم ورفع التكلف بينه وبينهم . . ومن ذلك أنه لما خرج أبوه المعتصم إلى الحرب المشهورة في « عمورية » ببلاد الروم ، انتدبه للجلوس في كرسيه بمدينة « سر من رأى » أو «سامرا » قاعدة الدولة أيامئذ ، فوجه الواثق إلى « زملائه » المغنين أن يبكروا إليه ، فحضروا وقال لهم إنى لا

أجلس على سرير حتى اختلط بكم ، ونكون كالشيء الواحد ، فاجلسوا معى حلقة » . . فلما جلسوا قال لهم : « أنا أبدأ الغناء » . . ثم أخذ عودا فغنى لحنا من ألحانه المشهورة ، وغنى بعده كبار المطربين حتى انتهى الدور إلى اسحاق الموصلى فتدلل واعتذر ولم يأخذ العود وقال : لا استطيع الغناء اليوم . . فقال الواثق : دعوه ! . . ثم أخذ العود وغنى لحنا ثانيا من ألحانه ثم ثالثا . . وكان ذلك كله والجيش الزاحف إلى عمورية تلبية لصرخة المرأة الهاشمية » وامعتصماه » . . لم يبعد إلا قليلا عن سامرا . .

وقد انتصر الجيش ـ كما هو معلوم ـ ولم يقل أحد من المعتزلة ولا من الحنابلة حينذاك : كيف ينتصر الجيش وولى عهد الخلفة جالس يغنى ، يحف به أهل الطبل والزمر ؟ ! . .

وجمع الواثق في قصره حين تولى الخلافة عددا كبيرا بمن توسم فيهم مخايل النبوغ في الغناء . . تحدث أحدهم فقال : « دعا بنا الواثق يوما فقال لنا : خذوا هذا الصوت ، ونحن عشرون غلاما ، كلنا يغنى ويضرب ، ثم القى علينا لحنا يقول :

أشكو إلى الله ما ألقى من الكمد حسبي بربي فلا أشكو إلى أحد

« فها زال الراثق يردده ، ويشدد علينا في إتقان حفظه على أصح وجه ، حتى حفظناه جميعا» . فانظر إلى هذا الفنان العظيم الذي لم تشغله مشكلات الدولة عن رعاية فنه ومن يأنس فيهم الرغبة في هذا الفن الجميل ! . .

على أن هؤلاء الذين ذكرت اسباءهم كتب التراث من الخلفاء وابنائهم وبناتهم ممن غنوا ولحنوا ، ليسوا إلا أفرادا قلائل تخطت شهرتهم أسوار قصورهم وبلغت الناس . . أما غالبية سكان تلك القصور فلم يعرف عنهم أحد شيئا ولو أحصيناهم على امتداد العصر العباسي الأول مائة سنة للبلغوا الألوف من أولاد الخلفاء وأولادهم وأحفادهم . . وكلهم نال قسطا وافرا من ثقافة ذلك العصر ، خصوصا الشعر والغناء اللذين كانا شارة الحضارة والفتوة ورهافة الوجدان في ذلك الزمان . .

وقد أخذ عدد المغنين والمغنيات في البيوتات الهاشمية يتناقص مع تدرج الدولة العباسية في الانحدار ، حتى انقطت صلتهم بالغناء العربي المتقن ، وارتضخت السنتهم وحناجرهم لهجات فارسية وتركية وهندية وأفريقية . . وفقدت المصطلحات والمقامات الغنائية اسهاءها العربية ، واستعارت اسهاء اعجمية . .

ولم نذكر بطبيعة الحال احدا من أبناء الخلفاء في الأندلس والمغرب ومصر ، ولكنا لا نغفل

الأشارة إليهم تنبيها إلى اتساع صورة الغناء العربى فى ذلك العصر كاتساع الأرض العربية من الاندلس إلى الهند . .

وفى عصور التدهور والانحطاط التى تلت ذلك العصر ارتفعت صيحات تحريم الغناء وتكاثرت كتب التحريم . . ولم تكن هذه الصيحات صدى انحطاط الغناء بقدر ما كانت صدى انحطاط الدولة ونظامها الاجتماعى . . ولم ينكمش الغناء العربى على ذاته فى العصور الإسلامية الوسطى « المملوكية والعثمانية » إلا انسياقا فى تيار الانكماش العام للمجتمع الإسلامى ، ولم تكن مقالات التحريم إلا قطعا صغيرة من القش والحطام تسبح فى ذلك التيار البائس . .

وفى تلك العصور صار من أكبر العيوب أن يتعلم السلطان أو الأمير أو الكبير المملوكى فن الغناء ، بعد أن كان الخليفة الأموى أو العباسى العظيم يلحن ويغنى وهوعلى رأس المجتمع الإسلامي المتقدم على مجتمعات العالم كله . .

وقد خفتت صيحات التحريم عند بزوغ النهضة العربية في مطلع القرن الماضي ، ثم تلاشت تلك الصيحات أكثر من مائة وخمسين عاما . .

وها هي ذي تعود في أيامنا . . فهل عدنا إلى العصور الوسطى المملوكية والعثمانية ؟ أ . . .

الفصل الثاني

شيوخ الغناء المصرى وتلاميذهم

- * شيوخ الغناء المصري
- * مخترع فن الدور الغنائي
- * فن الدور وتطوره في الغناء المصرى
 - * الأدوار الوحيدة
 - * فن الدور للرجال فقط
 - * معركة حول أدوار محمد عثمان
 - * نواقيس عبده الحامولي
 - * حكاية عشنا وشفنا
 - * لما بدا يتثنى
- * الشيخ القصبجي والسنباطي أفندي في الأدوار والطقاطيق

شيسوخ الغسناء المصرى الحديث

كان « المعلم شعبان » شيخًا لطائفة المغنين في عصر محمد على باشا ، ولكنه كان يدين بالولاء ويعترف بالأستاذية لاثنين من المشايخ هما : الشيخ شهاب الدين محمد إسهاعيل ، والشيخ محمد عبد الرحيم المسلوب . .

ولد الشيخ شهاب فى آخر عصر الماليك الجراكسة العثمانيين عندما كان يتولى الحكم المملوكان الشهيران : إبراهيم بك ومراد بك اللذان هزمهما نابليون بونابرت فى معركة أمبابة أو الأهرام ، وصاح يومئذ فى جنوده صيحته التاريخية المشهورة : « إن أربعين قرنا تنظر إليكم من قمم هذه الأهرام » !

أما الشيخ المسلوب فقد ولد بعد انقضاء إمارة إبراهيم بك ومراد بك بقليل ، أى فى عهد المملوك « البرديسى بك » الذى نهب أهل القاهرة حتى خرجوا إلى الطرقات ينددون به فى هتافهم الذى سجله التاريخ : « إيش تاخد يا برديسى من تفليسى » 1 . .

وبفضل هذين الشيخين « شهاب الدين والمسلوب » أخد الغناء المصرى ينهض منذ الربع الأول من القرن التاسع عشر ، حتى بلغ أوج تهوضه بين العشرينيات والستينيات من القرن العشرين.

والشيخ شهاب الدين هوالذى رسم لمعاصريه صورة فن التواشيح الأندلسية بتأليفه كتابا عظيم الأهمية أشتهر باسم « سفينة شهاب » . . جمع فيه مئات التواشيح الأندلسية التى كانت توشك أن تندثر ، ولم يكن المغنون والملحنون فى أيامه يعرفون عنها شيئا . . ومن هذه التواشيح ظفروا بزاد عظيم أعانهم على الخروج من عنق الزجاجة الذى عاشوا فيه طوال عصر انحطاط المغناء المصرى الذى أمتد من أول دولة المهاليك البرجية الجركسية إلى أخر دولة العثمانيين فى مصر (١) وقد كتب علماء الحملة الفرنسية الذين عاشوا فى مصر ثلاث سنوات ، تقريرا هاما عن حالة الغناء

⁽١) مرت الإشارة إلى هذا في الصفحات السابقة.

المصرى المتدهورة في خاتمة القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر. .

وكان الشيخ المسلوب هو الذى ارتاد طريق « الدور الغنائى » لزملائه الملحنين والمغنين قبل مائة عام ، وتلقفه منه عبده الحامولي ومحمد عثمان ، وبلغ فن « الدور » على يد هذين قمة نجاحه وسيطرته على أسياع الناس في الربع الأخير من القرن التاسع عشر ، وظل كذلك حتى أواخر العشرينيات من القرن العشرين .

كان الشيخان شهاب الدين والمسلوب من أبناء الأزهر كجميع المشتغلين بالأعمال الثقافية والعلمية في عصرهما . . فكل شاعر أو كاتب أو منشد أو مقرىء أو مغن كان لابد له أن يلم بشىء كثير أو قليل من العلم في الأزهر قبل أن ينطلق إلى ساحة الحياة ، وكل المهندسين والمدرسين والأطباء وكثير من قادة الجيش في عصر محمد على مروا بالأزهر ، ولم يكن عكنا أن يسافروا في البعثات إلى أوروبا قبل أن يمروا به . .

وهكذا تخطى الغناء المصرى ـ بفضل الشيخين الأزهريين شهاب والمسلوب ـ مستنقع الألحان البدائية التي أوشك أن يغرق فيها خلال عهود التدهور القومى والاجتماعي بعد تدمير بغداد على يد هولاكو في القرن الثالث عشر الميلادي ، وسقوط غرناطة في ايدى القشتاليين «الأسبان» في آخر القرن الخامشر عشر. .

وأقبل جماعة من خريجى الأزهر ، أو بمن حضروا بعض دروس الأزهر ، أوأخذوا عن الأزهريين بعض العلم ، فأكثروا من تأليف القصائد والأزجال والاشتغال بتلحينها وإنشادها . وكان هؤلاء هم الطلائع الذين أعادوا الغناء العربى في مصر إلى أسلوبه المتقن الحضارى ، بعد أن طغت عليه أساليب الغناء الغجرى والعثماني والفارسي وغيرها مئات السنين ، وأوشكت مقاماته وإيقاعاته وطرائقه أن تضيع تماما لولا ما بقى منها فيها كان يغنيه الفولكلوريون المجهولون وحفظة التراث المتواتر من أغاني الأفراح ونياحة الماتم والأناشيد الجهاعية في الحقول أو في الأعهال الحرفية والمعهارية وأهازيج الملاحم في المقاهى .

هكذا كان لهؤلاء المشايخ ذوى الفطرة الفنية والأدبية الحساسة النقية أكبر الأثر في رد الغناء العربي إلى أسلوبه الحضارى ، والتمهيد لتطوير هذا الأسلوب في المستقبل تطويرا واسعا عميقا. .

وارتبط هذا العمل العظيم في مجال الغناء بالنهضة القومية البازغة في ذلك العصر ، وقد شملت هذه النهضة كل شيء تقريبا ، وكان ما صنعه أولئك المشايخ الفنانون في الغناء شبيها بها صنعه محمود سامي البارودي باشا في الشعر ، إذ ثار على طريقة الشعر العثماني ورد الشعر العربي الى طريقة شعراء العصر العثماني ،

وتحرير الغناء العربى من الصراخ الغجرى والعثماني البدائي . . اكتملت لهذين الفنين ـ الغناء والشعر ـ ثورة مزدوجة رائعة ردت إليهما وجههما العربي الأصيل . .

ولا يثير دهشتنا الآن ارتباط نهضة الغناء العربى بنهضة الشعر العربى فى زمن واحد ، فإن الغناء هو قرين الشعر عندنا نحن العرب ، وقد سقطا وانقطعا معا فى عصور السقوط والانقطاع ، فلا عجب أن ينهضا معا عندما سنحت الفرصة للنهوض . .

كذلك لا يدهشنا أن المشايخ هم الذين انهضوا الغناء وانهضوا الشعر معا فإن المشايخ كانوا خلاصة مثقفى الأمة الغيورين على تراثها القومى ، وإذا تذكرنا اليوم أساتذة البارودى فى الشعر والأدب ، قلنا بلا حرج - إن البارودى « المطربش » كان شيخا معمها بتخرجه فى الأدب والشعر على أيدى الأزهريين وكتبهم . . وكذلك كان عبده الحامولى وزملاؤه المطربشون فى أيامه وبعد أيامه، تلاميذ للمشايخ بها تعلموه منهم ، وإن لم يجلسوا إلى أعمدة الجامع الأزهر. .

كان عبده الحامولي أكبر مطربي عصر النهضة قبل مائة عام ، ولم يكن أزهريا بنشأته ، ولكنه اكتسب علمه ورهافه حسه من الأزهريين ، وغنى أشعارهم وألحانهم ، فقد نظم له أغانيه عدد من المشايخ الألمعيين أمثال : على الليثى ـ نديم الخديو وشاعره ـ وعلى أبو النصر ، وعبد الرحمن قراعة ـ مفتى الديار المصرية في وقته ـ ومحمد الدرويش ، وأحمد وهبة ، وغيرهم . .

وألف الأغانى ولحنها للحامولي شيوخ آخرون ، مع أن الحامولي نفسه كان من أكبر الملحنين ، ولكن الفن كان مرتبطا بأولئك الفنانين الشيوخ الذين انتزعوا بأعالهم الفنية إعجاب مجتمعهم واحترامه ، فانضم إليهم في التأليف للحامولي اثنان من أشهر باشوات العصر ، هما الشاعران محمود سامي البارودي باشا وإسهاعيل صبرى باشا .

ونال الشيخ محمد عبد الرحيم المسلوب مكانة خاصة بين شيوخ فن الغناء والتلحين ، فهو - كما تقدم - رائد فن الدور ، وهو أقدم الشيوخ الفنانين عهدا بالفن ، فقد ولد في آخر القرن الثامن عشر ، وعاش إلى سنة ١٩٢٨ ، حوالى مائة وثلاثين عاما . . وقد تعلم هذا الفنان الكبير في الأزهر ، ثم اشتغل منشدا في الموالد ، ولما نضجت موهبته اتجه إلى الغناء والتلحين ، وبرع في تلحين التواشيح حتى قبل إن احدا من الملحنين لم يبلغ مستوى الأندلسيين في تلحين التواشيح ، إلا الشيخ المسلوب فإنه بلغ ذلك المستوى وتخطاه ورسم طريق فن التوشيح لمعاصريه ولمن جاء بعدهم ، كما رسم لهم طريق فن الدور الغنائي .

وأشهر ما بقى لنا من تواشيح الشيخ المسلوب توشيح « لما بدا يتثنى » وهو من صيغة «الروندو». . ويعتبر مثالا فى دقة الصنعة وحلاوتها وسهولتها وامتناعها . . وقد جمع هذا الموشح صورا من الموسيقى والغناء العربى ، مع موافقته لقواعد الموسيقى الأوروبية . . وتتمثل فى نغهاته

وإيقاعاته موهبة الشيخ المسلوب وبراعته ودقته ، حتى لقد استكثر بعض من لا علم لهم بمقدرة الشيخ أن يكون هو ملحن هذا الموشح ، فزعموا أنه موشح أندلسى قديم ، فكيف فاتهم أن يزعموا أيضا أن أدواره كانت أدوارا أندلسية ، وإن كان الأندلسيون لم يعرفوا شيئا اسمه فن الدور؟! . .

وكثر بعد انقضاء أيام الحامولي ومحمد عثمان ظهور المطربين والملحنين والعازفين على العود والقانون والناى والكهان الذى كان يسمى « الكمنجة الرومية » . . وكان هؤلاء جميعا من ذوى النسب القريب أو البعيد إلى الأزهر وشيوخه . .

ووثب إلى قمة فن الغناء بعد اختفاء الحامولي الشيخ يوسف المنيلاوي ذو النشأة الأزهرية ، وغني من ألحان الحامولي كها غني من ألحان الشيخ المسلوب والمشايخ الآخرين.

واستفاد الشيخ المنيلاوى من غناء الألحان الكثيرة المتقنة التى خلفها الملحن الموهوب الكبير عمد عثمان _ توفى سنة ١٩٠٠ _ حتى نسب الناس بعض هذه الألحان إلى المنيلاوى ، ولكنه كان حريصا على نسبة هذه الألحان إلى صاحبها رحمه الله . . وهكذا كانت أخلاق ذلك الرعيل من الفنانين الرواد الذين حملوا رسالة النهضة ومهمة الإحياء . . ومنهم الشيخ سيد الصفتى _ المغنى الملحن البارع _ والشيخ عمد الشنتورى ، والشيخ خليل محرم ، والشيخ على القصبجى _ والد الملحن محمد القصبجى _ والد الملحن محمد القصبحى _ والشيخ أحمد إدريس . والشيخ أبو العلا محمد _ ملحن أم كلثوم الأول _ وكثيرون لا يمكن إحصاؤهم . .

ثم بدأ " الأفندية " يتكاثرون بين المشايخ فكان أشهر المطربين الأفندية عبد الحي حلمي ، ومحمد سالم العجوز الذي لم يكن أفنديا إلا بالطربوش على رأسه ، أما زيه فكان أزهريا ، وقد عاش الشيخ العجوز أو العجوز أفندي أكثر من مائة سنة ، لم ينقطع خلالها عن الغناء إلا في آخر أيامه . .

ثم جاء سلامة أفندى حجازى الذى استبدل بالزى الأزهرى زى الأفندية ، ولكنه لبث يحمل لقب « الشيخ » طوال حياته . . وكان الشيخ سلامة مؤذنا فى شبابه الأول ، فلم احترف الغناء أحدث فيه ما يشبه الانقلاب ، فلم يكتف بالغناء فى الأفراح والحفلات الخاصة ، بل أنشأ مسرحا غنائيا ونقل الغناء من القصور والسرادقات إلى المسرح . .

إلا أن مسرحه لم يكن فى الحقيقة مسرحا غنائيا بالمعنى الفنى الدقيق ، فقد بقيت ألحانه على الوضع الفنى القديم إلا فى القليل منها ، وكان يغنى على المسرح كل ما يطلبه منه المتفرجون بغض النظر عن سياق المسرحية وقصتها ، فإذا طلب الحاضرون منه مثلا ليالى ومواويل . . قطع التمثيل وغنى لهم ما طلبوه حتى يكتفوا ثم يعود إلى ما قطعه من مسرحيته وحكايتها وألحانها . .

وكان عصر المنيلاوى والعجوز والصفتى وسلامة حجازى عصر المغنين والملحنين الكبار بعد عصر الحامولى ، ونبغ فى هذا العصر عدد من كبار الملحنين أمثال إبراهيم القبانى ، وداود حسنى، وعلى القصبجى ، وكامل الخلعى . . ثم سيد درويش الذى جاء فى آخر عصر سلامة حجازى وتلك الكوكبة من نجوم الغناء المتقن الجديد . .

إلا أن ظهور المسرح الغنائي وانتشاره في ذلك العصر ، لم يمنعا المشايخ أن يستمروا في زحفهم الفنى ومذهبهم الغنائي على تفاوت بينهم في الأهداف والمقدرة على بلوغها .

بعضهم كالشيخ إسهاعيل سكر استمر في طريقة « الإنشاد » في الموالد لأن « فن المولد » ـ إن صح التعبير ـ كان أيامئل في أوج مرخلته التاريخية المزدهرة ، وحوله جمهور عريض من المتصوفة وعامة عشاق السهاع من المشايخ والأفندية . .

وقد تتلمذ على الشيخ سكر « مطربون » استوعبوا طريقته المحكمة فى الإنشاد ، ونقلوا التكنيك الفنى الإنشادى إلى غناء الأدوار والتواشيح والقصائد والطقاطيق والمواويل . . وبرع من بين هؤلاء ملحنون لمعوا في مضهار التلحين عشرات السنين ، في مقدمتهم الشيخ زكريا أحمد . .

ويمكن اعتبار الشيخ على محمود امتدادا للشيخ إسهاعيل سكر فى الإنشاد ، ولكن الشيخ على محمود غنى أيضا وبرع فى الغناء واعتبره معاصروه مغنيا وملحنا لا مجرد منشد أو «موالدى » كسلفه الشيخ سكر . .

ومن يستمع الآن إلى قصيدة «يا نسيم الصبا تحمل سلامى » التى سجلها الشيخ على محمود فى أسطوانه قبل ستين عاما ـ وهى تمثل مذهبه الفنى خير تمثيل ـ يجد أن الشيخ الفنان قد خطا من الإنشاد إلى الغناء خطوة متميزة عجيبة ، ولكنه لم يقطع صلته بالانشاد لأنه كان المورد الرئيسى لرزقه ، مع تلاوة القرآن الكريم . . وكان لابد له من ممارسة الإنشاد والتلاوة والغناء لجمع الرزق من أطرافه ، ولم يكن جمعه مع ذلك مطلبا سهل المنال ! . .

وعلى يد الشيخ على محمود تتلمذ الكثيرون من مطربى وملحنى العشرينيات والثلاثينيات، بل تتلمذ عليه أيضا محمد عبد الوهاب الذى أصبح زعيم التجديد فى الغناء العربى الحديث وقطع صلة فن الغناء بفن الإنشاد، إلا ما كان ينبغى بقاؤه من الأساليب اللحنية الأصيلة وقوة الأسر فى الأداء...

ومع ذلك عاشت طريقة على محمود فى الإنشاد زمنا طويلا ، وكان آخر فرسان هذه الطريقة الشيخ طه الفشنى .. وله إضافات خاصة .. ثم الشيخ محمد الفيومى المنشد المقرىء المغنى النابغة الذى جحده معاصروه . . رحمه الله . .

وللشيخ أبى العلا محمد صفحة خاصة فى الغناء المصرى الحديث ؛ لأنه كان أستاذ كوكب الشرق أم كلثوم فى بداية حياتها الفنية ، وأم كلثوم هى ثلاثة أرباع الغناء المصرى الحديث.

ومن المصادفات ذات الدلالة أن قصيدة (وحقك أنت المنى والطلب » التى لحنها وغناها الشيخ أبو العلا ، ناسجا فيها على منوال طريقة الحامولى فى تلحين القصائد ، هى من تأليف الشيخ عبد الله الشبراوى الذى كان شيخا للجامع الأزهر فترة من القرن الثامن عشر وله قصائد وتواشيح غناها مطربو عصره بأساليبهم المتواضعة . .

وبعد أن غنت أم كلثوم هذه القصيدة وغيرها من ألحان الشيخ أبى العلا محمد ، اتجه الشيخ إلى التدقيق في إقامة التوافق بين الكلام والألحان ، فأخرج تحفته الرائعة « أفدية إن حفظ الهوى أو ضيعا » . . من نظم شاعر العصر الأيوبى : « ابن النبيه » . . غنتها أم كلثوم في آخر العشرينات بعد أن غناها الشيخ وسجلها على اسطوانة ، فكانت من أجمل الألحان التي تكامل فيها التوافق بين الشعر والغناء ، فقد وضع الشيخ الكلام واللحن في وعاء واحد ، وأتاح للصوت - صوت أم كلثوم العبقرى . أن يستعرض كل جماله واقتداره وعدوبته وجزالته . . وتلك هي الصورة الرائعة التي كان عليها الغناء العربي المتقن فيها حدثتنا به كتب القدماء رحمهم الله . .

وقد أكمل الشيخ أبو العلا من خلال صوت أم كلثوم مهمته التاريخيه . . في تخليص الغناء العربي نهائيا من العجمة العثمانية والرطانة الفارسية والفهاهة الغجرية التي عبثت بحناجر المطربات في مصر والبلاد العربية مثات السنين ! . .

ولم يكن في هذه الوثبة الفنية للغناء العربي أدنى شيء مستمد من الغناء الأوروبي ، بل كانت قائمة على انبعاث الطريقة العربية الحضارية في الغناء ، وكان صوت أم كلثوم بمزاياه الجبارة ، من أهم العوامل التي جعلت نجاح هذه الوثبة مؤكدا ولا جدال فيه ، على أن تكنيك الغناء الأوروبي كان مفيدا للغناء العربي في المرحلة التالية من مراحل نهضته الحديثة . .

ولا داعى _ بطبيعة الحال _ للإفاضة فى الحديث عن الشيخ سيد درويش ، فإن الكلام عنه يتجدد عودا على بدء بلا انتهاء . . حسبنا أن نقول عنه إنه لم يتعلم فى الجامع الأزهر ، ولكنه تعلم فى الكتاتيب التى كانت تعد تلاميذها للالتحاق بالأزهر ، وارتدى العامة والجبة ، وعاش إلى أخريات حياته شيخا بالاسم والمظهر ، ولم يتطربش ويتفرنج فى ثيابه إلا فى السنوات القلائل الأخيرة من حياته القصيرة الحافلة . .

ولم يكن سيد درويش بلا أساتذة كما يتصور بعض مريديه ، فقد تلقن أصول الغناء والتلحين بإدمانه الاستماع إلى الحان كبار الملحنين ، كما تعلم كثيرا على يد الشيخ على إبراهيم ضارب الدف الذى كان حجة فى الأدوار والموشحات ، بصيرا بالإيقاعات والمقامات ، فألحقه سيد درويش بفرقته وتلقن منه كل ما استطاع أن يتلقنه _ وهو كثير _ وأضافه إلى محفوظه القديم من ملحنى مصر والشام . .

وبمن يذكر في مجال العلم بالآدوار والتواشيح والإيقاعات والمقامات الشيخ درويش الحريرى الذي تتلمذ عليه الكثيرون والكثيرات ، وبمن يذكر أيضا الشيخ محمود صبح المقرىء الملحن المعنى العازف والضارب لكثير من الآلات الموسيقية . .

بقى شيخان هما زكريا أحمد ومحمد القصبجى . . كلاهم لبس العمامة والجبة ، ونشأ أولها ف الأزهر ، وثانيهما على مقربة من الأزهر ، في مدرسة أولية للمعلمين ينتمى كل شيء فيها إلى الأزهر .

لم يمض زكريا في دراسته الأزهرية إلا قليلا ثم انضم إلى بطانات المنشدين في الموالد، ودخل في فرقة الشيخ سكر وتعلم منه ، ثم تتلمد على الشيخ الحريرى ، واشتغل بالغناء والإنشاد والتلحين وهو بعد شيخ لم يتحول إلى زى الأفندية ، ولما تحول إلى هذا الزى لم يفارقه لقب «الشيخ»، فعاش يحمله سعيدا به إلى آخر حياته . . وكان في ألحانه أمة وحده ، لا ينازعه طريقته أحد ، وإن حاول تقليده في قليل منها مشايخ آخرون بارعون مجتهدون كالشيخ سيد مكاوى في أيامنا . . ومشايخ سبقوه في سالف الأيام . .

عاش زكريا في عصر التجديد العاصف الذي قاده القصبجي وعبد الوهاب والسنباطي ومن تتلمذ عليهم من ملحني عصرنا ، ولكنه لم يتزحزح عن طريقته فلحن بها لأم كلثوم وأصوات أخرى كثيرة .

وخلع الشيخ محمد القصبجى عمامته وجبته ولبس البدلة رمزا للتجديد فى فن الغناء ، وكان فى مقدمة المجددين ، ويعتبر مونولوج « إن كنت اسامح » الذى لحنة لأم كلثوم مند ستين عاما ، أعلى صيحة للتجديد الغنائى فى ذلك العهد .

بقى أن نقول: إن هؤلاء الفنانين المشايخ تمكنوا من إعادة « تعريب » الغناء العربى . . وقد اقتضت العجمة الطويلة التى رانت على الأمة العربية فى ماضيها ، حملتين من حملات «التعريب» . إحداهما فى الغناء ، والأخرى فى الشعر والأدب والثقافة . . وقد نجحت الحملتان معا بفضل هؤلاء الشيوخ النابغين المخلصين الكرام (١).

وأمتهم تذكرهم بالعرفان لأنهم أنهضوا فنا عريقا من فنونها يتصل بوجدانها وشخصيتها ووجودها بين الأمم المتحضرة . .

⁽١) يبدو أن الأمة العربية صارت في حاجة إلى حملة ثالثة لتعريب غنائها وشعرها الآن بعد أن استعجم المغنون والشعراء مرة أخرى ! . .

مخترع فسن المدور الغنائي

عرفت المطرب المرحوم إبراهيم عثمان وأخاه المطرب المرحوم عزيز عثمان في مجلس حافل للملحن المغنى المقرئ عازف القانون والعود والكمان والناى المرحوم الشيخ محمود صبح . .

كان ذلك فى أواخر سنة ١٩٣٩ ، وكنت طالبا صغيرا بمدرسة قنا الثانوية ـ فى صعيد مصر ـ أزور القاهرة لأول مرة فى صحبة والدى الذى كان له شغف ومعرفة بالغناء والموسيقى ، مع ما كان عليه من الاشتغال بالدين ، والدعوة إليه ، ونظم الشعر فى شئون الإسلام والمسلمين . .

تعلمت من والدى أن العرب والمسلمين كانوا من أشد الأمم اهتهاما بالغناء والموسيقي ، وأن الغناء العربي نشأ في مكة والمدينة خلال القرن الأول الهجري . .

وعلى طريق والدى سرت ، حتى صار اهتهامى بالغناء والموسيقى أضعاف اهتهامه ، وصدرت لى فى هذا الفن كتب وبحوث ، وثابرت على الكتابة عنه وعن أبطاله وبطلاته قرابة خمسين عاما ، منذ صدر لى كتاب عنوانه «كواكب الفنون فى مصر » سنة ١٩٤٤ . .

كان مجلس الشيخ محمود صبح غاصا بأصدقاته والمعجبين بفنه أو بفنونه الكثيرة ، وكان الرجل ضريرا فلها دخلنا مجلسه حيّاه والدى وعرّفه بنفسه فرد التحية بأحسن منها وقال له : عرفتك من صوتك ! . . ثم حيا والدى رجلين آخرين ، وسمعته يقول الأحدهما : أوحشتنا يا أستاذ إبراهيم ، ويقول للآخر : كيف الحال يا أستاذ عزيز ؟! . .

وقد وصفت هذا المجلس فى إحدى مقالاتى قديها بعد انقضاء أكثر من عشرين عاما على شهودى هذا المجلس وسهاعى فيه لأول مرة صوت الشيخ محمود صبح ، وصوت إبراهيم عثمان وعزيز عثهان ، وهما اللذان حياهما أبى تلك التحية المقتضبة ! . .

كنت أيامثذ صغير السن قليل الخبرة ولكنى كنت محنكا فى سياع الغناء ومعرفة غثه من سمينه، فأنا أسمعه منذ كنت فى الخامسة من عمرى ، مع شيوخ من أهل البصر به ، ومنهم والدى رحمه الله وعدد كبير من ذوى قرابتى المطربشين والمعممين ! . .

وهكذا عرفت ان الشيخ محمود صبح مطرب ذو صوت « عثمانلي » النبرات ، أما إبراهيم عثمان وعزيز عثمان ، فلم يعجبنى صوتاهما ، ولكن أعجبنى ما غنياه من ألحان والدهما الملحن الكبر المشهور المرحوم محمد عثمان . .

سمعتها فى ذلك المجلس الحافل لأول مرة ، فلم يكن لهما اسطوانات عندنا ، لأن والدى كان ينتقى الأصوات التى يستحسنها فقط ، أو يستحسن بعض الكلام الذى تتغنى به ، ولم يكن إبراهيم وعزيز من هؤلاء ولا هؤلاء . .

وقال لى والدى ونحن ننصرف بعد انفضاض المجلس الحافل:

_ في العالم القادم إن شاء الله ، نسمع أصواتا أحسن من هذه الأصوات ! . .

ولكن ذلك العام الموعود _ عام ١٩٤٠ _ جاء وقد دخلت الحرب العالمية الثانية حدود مصر الغربية ، وتوفي والدى في آخر العام بعد أن مرض منذ بدايته تقريبًا . .

ولما جئت إلى القاهرة سنة ١٩٤٢ ، كنت وحيدا ، وكان الشيخ محمود صبح قد توفى ، وتغيرت القاهرة ، فصار ليلها ظلاما تطبيقا لأوامر « الإظلام التام » خلال الحرب ، وملأها جنود الامبراطورية البريطانية ، حتى صار المرء يخشى أن يخرج إلى الشارع ليلا . . ولم تبق عامرة في ليالى القاهرة إلا الملاهى الهابطة التى يصخب فيها جنود الامبراطورية حتى مطلع الفجر! . .

وفى ليلة الخميس الأول من كل شهر كان مسرح الأزبكية بميدان العتبة الخضراء فى القاهرة يوضع تحت حراسة الشرطة المصرية ، حتى تستطيع أم كلثوم أن تغنى فيه وهى آمنة مع جمهورها من اقتحام جنود الامبراطورية للمسرح! . . فإذا انتهت أم كلثوم من الغناء فى الساعة الواحدة بعد منتصف الليل ، عادت إلى بيتها فى الزمالك تحت حراسة كثيفة من الشرطة المصرية تخترق بها شارع فؤاد » الذى كان من أشد شوارع القاهرة ازدحاما بالجنود السكارى! . .

هكذا كانت القاهرة ليلا فى ذلك العام الذى جئتها فيه وحيدا . . أما فى النهار فتبدو كأنها اغتسلت من ظلام الليل ومن صخب الجنود السكارى ، وتصبح الحياة فى كل مكان عادبة تقريبا . .

وذات نهار من ذلك العام التقيت بالأستاذ عزيز عثمان المطرب الذى سمعته لأول مرة في مجلس الشيخ محمود صبح . .

كنت قد تعرفت بعد سياعى إياه لأول مرة ، على صوته فى الإذاعة ، وتفهمت حقيقة صوته من خلال الميكرفون أكثر مما تفهمتها فى ذلك المجلس العابر ، وعرفت أنه صوت أجش ، ضعبف الأسر ، محدود المساحة ، لكنه يؤدى الألحان القديمة بأمانه قدر استطاعته . .

ثم مضت الأعوام وأنا ألتقى بعزيز عثمان من وقت إلى آخر على حسب الظروف، وأتابع صونه في الإذاعة فأجده يزداد تدهورا ، ويفقد حتى مزاياه القليلة التي كانت له ، حتى صار يُضرب

بصوته المثل في « الوحاشة » فيقال : « أوحش من صوت عزيز عثمان » ! . . .

واستغل عزيز عثمان « وحاشة » صوته فتحول إلى ممثل سينهائى كوميدى يُضحك جمهور أفلامه بأغان هزلية خفيفة الظل ، يستخدم فيها نبراته الرديئة بحنكة ودراية فيثير الضحك ، وبخاصة حين يمثل دور مطرب من مطربى أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين ، أمثال الشيخ محمد المسلوب ، أو محمد سالم العجوز أو محمد عثمان . .

قلت له يومًا وكأني أعاتبه:

_إن والدك المرحوم محمد عثمان ليتململ في قبره من جراء تقليدك الساخر الأدواره وأدوار زملائه في أفلامك الهزلية 1 . .

قال:

ماذا أصنع ؟ 1 . . أكل العيش يتطلب ذلك ! . .

قلت:

_ هل تظن أن فن الدور الغنائى الذى كان والدك أعظم فرسانه قدمات فى عهد أم كلثوم وعبد الوهاب الآن ؟! . . « كان ذلك فى أواخر الأربعينيات » . .

قال حزينا آسفا:

_ هذا ما حدث فعلا ، فقد انقطعت أم كلثوم عن غناء الأدوار منذا بداية الثلاثينيات ، وكذلك عبد الوهاب ، وقد غيرت أم كلثوم وعبد الوهاب وجه الغناء منذ منتصف العشرينيات ، فانصرفت الجهاهير عن أدوار محمد عثهان وغيره ولم يعد الدور يصلح الآن إلا لإضحاك الناس فى الأفلام الهزلية ! . .

قلت له:

_صالح عبد الحي مازال يغني أدوار أبيك ويطرب بها الناس . .

قال:

ـ لا تقل : الناس ، بل قل : بعض الناس ، أو أقلية من الناس .

كذلك كان الموقف فى الغناء المصرى حتى أواخر الخمسينيات ثم بدأت حركة بعث التراث الغنائى الحديث الذى كانت نشأته فى منتصف القرن التاسع عشر تقريبا حين أصدر الشيخ شهاب الدين محمد بن إسهاعيل المكى كتابه المعروف باسم «سفينة شهاب » متضمنا مئات من التواشيخ القديمة التى نسيها المطربون طوال العصر العثمانى الذى استعجم فيه الغناء العربى فى مصر وفى غير مصر وأوشك أن يفقد خصائصه . .

كان الشيخ شهاب شاعرا وموسيقيا وعالما فى عصر محمد على باشا وبعد عصره ، وكان تاليفه الكتابه إرهاصا بنهضة الغناء العربى فى مصر من جديد بعد رقدته الطويلة عندما كانت مصر «إيالة عثمانية» تتبع الدولة العثمانية تبعية مباشرة ، ويقلد مطربوها مطربى اسطنبول!..

وبعد الشيخ شهاب كان أبرز علياء الغناء الشيخ محمد المسلوب الذي كان ملحنا قديرا ومغنيا شهيرا ثم شيخا على « أرباب المغاني » . . أى المغنين الرجال ، أما المغنيات النساء ، فكُنَّ خارج شياخته هذه ، لأن معظمهن كن من الجوارى والراقصات ، وكان لطائفة منهن أوضاع اجتماعية متدنية ، إذ كن معدودات ضمن نزيلات الملاهي والأماكن ذات السمعة السيئة في حي الأزبكية ، ولبثن كذلك إلى أن هجرت منيرة المهدية في أوائل القرن العشرين مكانها في ملاهي الأزبكية ، وتحولت إلى مسارح الشوارع الحديثة في القاهرة ، كشارع عهاد الدين الذي رفع الخديو عباس حلمي الثاني من شأنه حين بني فيه عهاراته الشاهقة في مطلع هذا القرن ، ومازالت هذه العهارت تسمى حتى يومنا هذا «عهارات الخديوي» . .

و إلى عهد الشيخ المسلوب كان المغنون يسمون « دواخل مصر » وهو لقب يطلق على مشاهير المغنين والمغنيات ، وكانوا يتناقلون فيها بينهم قول « الشيخة زعزوعة » الزجالة المصرية القديمة التى قالت عن « الدواخل » زجلها المشهور :

دواخیل مصر فی قاعه حسد اهم بنست جنکیه (۱) و زعسسزوعة ترقیصهم عسله هسامی وشامیة

ولهذا اللقب أصل قديم ، ففي كتاب « شفاء الغليل » وهو من كتب التراث القديمة يقول صاحبه : « المحدثون يسمون حُسْنَ الصوت دخولا ، ويسمون ضده خروجا أي لخروجه ونشازه عن اللحن والإيقاع ثم قالوا : داخل ، ودواخل ، وأطلقوها على المغنين » . .

وبعد الشيخ المسلوب _ وخلال عصره الذى امتد ماثة وثلاثين عاما _ ظهر عبده الحامولي وعمد عثمان ، فكانا أشهر الملحنين والمغنين في ذلك العصر ، وبهما _ بعد الشيخ المسلوب _ بدأت حركة إحياء الغناء العربي في مصر ، كما بدأت حركة إحياء الشعر العربي بالشاعر محمد سامي البارودي باشا رائد شعراء الكلاسيكية الحديثة . .

⁽١) جنكية : أي مغنية تضرب على الجنك وهي آلة موسيقية كالعود .

كان عبده الحامولي صاحب اجمل الاصوات في عصره ، ولكن محمد عثمان كان صاحب اجود الألحان ، فكان الحامولي يستعير منه ألحانه ليغنيها ويكسبها بجمال صوت رونقا خاصا . .

وقد سمعنا من المخضرمين وقرأنا لهم ما يشبه المبالغات ، بل الخرافات والأساطير عن جمال صوت الحامولي وقوته وسعة مساحته ، ويبدو أن الحامولي كان فعلا وحقا متفوق الصوت إلى حد بعيد ، فقد امتدح صوته كبار الأدباء والشعراء الذين سمعوه ، أمثال أمير الشعراء أحمد شوقي وشاعر القطرين خليل مطران وشيخ الشعراء إسهاعيل صبرى باشا ، ولكن أهم شهادة لصوت الحامولي _ في رأينا _ كانت شهادة الأديب الكبير الشيخ عبد العزيز البشرى ، لأنه كان مرهف اللوق في السهاع ومعرفة الأصوات الجميلة ، وهو آخر أديب كبير أدركناه وجلسنا إليه ، عن اللوق في السهاع ومعرفة الأصوات الجميلة ، وهو آخر أديب كبير أدركناه وجلسنا إليه ، عن الغناء سمعوا صوت الحامولي ، وكان حتى وفاته سنة ١٩٤٣ كثير العناية بالكتابة عن الغناء والمغنين! . .

على أن روعة صوت الحامولى لم تحجب الشهرة و النجاح عن زميله وصديقه ومنافسه محمد عثمان، فقد كان محمد عثمان أيضا من ذوى الأصوات الجميلة في عصره ، ولم يبلغ في هذا المضمار مبلغ الحامولي الذي كان في عصره مثل أم كلثوم في عصرنا فوق جميع الأصوات . .

وكان محمد عثمان يعرف أن ألحانه الرائعة تصبح أكثر روعة على أوتار حنجرة عبده الحامولى ، فكان إذا وضع لحنا جديدا ذهب به إلى « سى عبده » وأسمعه إياه ، وقال له : إذا كنت تريد غناء هذا اللحن فأنا أهديه إليك! . .

ولقد لبث محمد عثمان معدودا من نجوم ليالى القاهرة حتى أصيب بمرض فى حنجرته لم يستطع الطب فى تلك الأيام علاجه ، فتغيرت نبراته من السطوع إلى الخفوت ، ولم يعد يصلح لمنافسة الحامولى فى ميدان الغناء ، فتحول إلى التلحين ، وأودع فيه كل عبقريته ، وتعزَّى بنجاحه فيه عما أصاب صوته من الدمار . .

ويمكن أن يقال إن « الفورم » الذى صنعه محمد عثمان لفن الدور الغنائى لم يكن ليظهر إلى الوجود لولا ضياع صوته وتفرغه للتلحين والإبداع فيه . . فبعد ضياع صوته وَجَّة عبقريته الموسيقية كلها إلى تطوير الغناء العربى وإعادة وجهه العربى إليه ، وهكذا ظهرت موشحاته التى أحيا بها التراث الأندلسى وأضاف إليه الكثير ، واكتمل على يديه شكل « الدور» كما نعرفه الآن ، وعلى منواله نسج كل من لحن بعده الأدوار من الملحنين ، ولم يستطع سيد درويش ولا زكريا أحمد عثمان ، مثلا _ أن يضيفا شيئا جوهريا إلى الدور الذى اكتملت أوصافه الفنية على يد محمد عثمان ، ويمكن اعتباره مخترعا لفن الدور! . .

قد يقال إن دور « أنا هويته وانتهيت » لسيد درويش ، ودور « هو دا يخلص من الله » لزكريا أحمد _ وقد غنته أم كلثوم _ ودور « أحب أشوفك كل يوم » لمحمد عبد الوهاب ، قد جاءت

بجديد بعد الذى جاء به محمد عثمان فى ادواره المشهورة مثل: «عشنا وشفنا». و «حظ الحياة» و «عهد الأخوة» و « كادنى الهوى » و « فى البعيد ياما كنت انوح » و « قد ما احبك». . إلى آخر تلك الأدوار الشامخة التى مازالت بقاياها تصافح أسهاعنا بأصوات الراحلين الكبار أمثال صالح عسبد الحيى ، وبأصوات فرق الغناء الجديدة التابعة لوزارة الثقافة . .

والحقيقة التى يعرفها كل من سمع هذه الأدوار أن أدوار سيد درويش ودادو حسنى وكامل الخلعى وزكريا أحمد ومحمد عبد الوهاب ، لم تضف جديدا إلى البناء الشامخ الذى صنعه محمد عثمان لفن الدور ، وإن كان سيد درويش قد جنح إلى التعبير في أدواره عن معانى الكلمات .

ومن أسفٍ أن فن الدور قد توقف منذ غنت أم كلثوم وعبد الوهاب آخر أدوارهما فى الثلاثينيات ، فلم يلحن أحد من الملحنين الجدد ولو دورا واحدا ، ولهم العذر فى ذلك ، فإن عصر الدور كان عصر الأصوات العظيمة التى بدأت بالمسلوب والحامولي وانتهت بأم كلثوم وعبد الوهاب وفتحية أحمد ؟!

ولم يكن مستطاعا ولا مستساغا أن تغنى الأصوات التى جاءت بعدهم أدوارا جديدة يلحنها ملحنون جدد، وكل ما أمكن في هذا المجال إعادة تسجيل أدوار محمد عثمان ومعاصريه ومن جاء بعدهم ، بأصوات جماعية كأصوات فرقة الموسيقى العربية وغيرها . .

وكما كان لمحمد عثمان فضل عظيم فى بناء شكل الدور الغنائى ، كان له فضل فى بعث فن الموشح ، وفن القصيدة مع زميله عبده الحامولى بوجه خاص وعلى منوالهما فى تلحين القصائد نسج الآخرون .

وتلقف الشيخ أبو العلا محمد على النحو على النحو الحامولي فن القصيدة فصاغه على النحو الذي سمعه منها وأضاف إليه . . وعلى منوال الشيخ أبى العلا نسج بقية ملحنى عصره في فن القصيدة ، فكأنهم في الحقيقة كانوا ينسجون على منوال عثمان والحامولي .

ولم تستطع القصيدة أن تخرج من الإطار الذى وضعها فيه عثمان والحامولى الإعلى يد محمد عبد الوهاب ، ثم تطورت على يد رياض السنباطى حتى بلغت آخر المدى ، واجتمعت من ألحان السنباطى للقصائد عدة شوامخ ليس لها نظير ! . .

وقد توفى محمد عثمان سنة ١٩٠٠ أى قبل وفاة زميله عبده الحامولى بسنة واحدة فقط ، وكان كلاهما قد فقد صوته قبل وفاته وانقطع عن الغناء تماما ويبدو أن محمد عثمان توفى بمرض عضال فى حنجرته ، أما الحامولى فقد أصيب بداء السل الوبيل الذى لم يكن له علاج فى ذلك العصر ، فانقطعت أنفاسه _رحمه الله _ وصمتت أوتار صوته العظيم ! . .

ولما غنى عزيز عثمان فى أحد أفلام ليلى مراد وأنور وجدى أغنيتة الهزلية التى لـحنها مـحمد عبـد الوهاب وكأنه يسخر من الغناء القديم ، ويقول مؤلفها حسين السيد :

مربوطع الدرجة التامنه والنساس درجات والنساس درجات ومرشعة آخيد التاسعه غسير العسلاوات

التقيت بعزيز عثمان مصادفة فقلت له:

_ لقد رضيت لنفسك أن تسخر من فن الدور الذى تعب والدك فى بناء صرحه، بهذه الأغنية المزلية التى هى فى الحقيقية سخرية من هذا الفن العظيم ، هدفها إضحاك الجمهور وإيهامه بتفاهه الغناء القديم . .

قال عزيز عثمان:

_أقول لك مرة أخرى: أكل العيش يتطلب ذلك!

ومن حسن الحظ أن أكل العيش في وقتنا الحاضر لم يعد يتطلب السخرية من فن الدور ، ولا من الغناء القديم بجميع ألوانه ، فقد ردت الأيام لهذا الفن الأصيل اعتباره ، في الوقت الذي توقف فيه الغناء العربي وأصبح عاجزا عن التقدم ، ولم يعد الملحنون والمغنون الجدد يقدمون شيئا يمكن اعتباره فنا جديدا ، أو يمكن اعتباره مجرد فن أو شبه فن ، إلا شيئا قليلا هنا أو هناك يقدمه بعض الملحنين والمطربين الذين لا يمكن اعتبارهم من الجيل الجديد .

و إنه ليملأ الصدر أسى أن انتاج هذا الجيل الجديد _ في غالبيته _ ليس إلا لغوا باطلا ، وضوضاء أصوات رديئة في الملاهي وعلى أشرطة الكاسيت! . .

فن « الدور » وتطوره في الغناء المصيري

كان الشيخ محمد عبد الرحيم المسلوب الملحن والمغنى الكبير معاصرا للمعلم شعبان الذى كان شيخ « طائفة المغنين » في عهد محمد على باشا الكبير ، واستمر شيخا لهذه « الطائفة » في عهد إبراهيم باشا وعباس باشا الأول وسعيد باشا ، إلى أوائل عهد الخديو إساعيل . . وفي هذا العهد الأخير كان الشيخ محمد المسلوب قد بلغ غاية شهرته ، فتقدم وهو أيامئذ في الستين من عمره تقريبا يخطب ابنه المعلم شعبان ، فقال له المعلم :

ـ الزواج قسمة ونصيب يا شيخ محمد . . وقد سبقك إلى خطبتها الشاب عبده أفندى الحامولي . .

سأله المسلوب متعجبا:

_ أتزوجها لهذا المغنى الناشىء القادم من الريف لا يملك إلا حنجرته ، وترفض رجلا مثلى مشهورا في صناعة الغناء ؟ 1

قال له المعلم شعبان مداعبا:

- ألا ترى يا شيخ محمد أنك كبير السن ، وأنك من مواليد عهد مراد بك وإبراهيم بك ومماليك محمد بك أبى الذهب ، وقد حدثتنا أنك رأيت في طفولتك الباكرة الجنرال نابوليون بونابرت حين غزا القاهرة سنة ١٨٩٨ ؟١..

غضب الشيخ المسلوب ، وانتهى الحديث بينه وبين المعلم شعبان . . وتزوج عبده الحامولى ابنة المعلم شعبان شيخ المغنين ، مع أن الحامولى لم يكن فى ذلك الوقت إلا شابا استقدمه المعلم شعبان من بلدة الحامول فى ريف دلتا النيل بمصر ، وقد سمع المعلم صوته فعرف أنه سوف يهز أمراء القاهرة وباشواتها وبكواتها ، فضلا عن العامة ورواد المقاهى والسرادقات فى الأفراح والليالى الملاح . .

ونشأت منذ ذلك اليوم عداوة مسترة بين المسلوب والحامولى ، ولكن هذا العداوة سرعان ما انقلبت تعاونًا فنيا بعد أن توفى المعلم شعبان وآلت مشيخه « طائفة المغنين » إلى الشيخ المسلوب ، وارتفع شأن عبده الحامولي حتى صار المطرب الأول بلا نزاع! . .

وصوت عبد الحامولي بإمكاناته العظيمة هـو الذي أوحى إلى الشيخ المسلوب أن يتجـه إلى لون جـديد في الغناء المصرى لم يكن معروفا من قبل هـو فـن « الـدور الغنائي » . .

إن كلمة « الدور » في الغناء ليست من اختراع المسلوب ولا معاصريه ، فإننا نجدها في كتاب الأغانى للأصفهانى الذى تم تأليفه قبل ألف سنة ، ونجدها في الكتب التى جاءت بعد كتاب الأغانى على امتداد الدولة العباسية ، خلال مثات السنين ، ومن أشهرها كتاب عنوانه : «الأدوار في معرفة النغم والأدوار » لصفى الدين عبد المؤمن البغدادى الأرموى الذى كان مطرب الخليفة المستعصم _ آخر خلفاء بنى العباس _ ثم استدعاه هولاكو بعد استيلائه على بغداد سنة ٢٥٦ هـ ملاب موامره بالغناء في حضرته ! . . ومن عجب أن هذا الطاغية الرهيب قد استولى الطرب عليه حين غناه صفى الدين دورا من تلك الأدوار ، ويقال إنه غشى عليه طربا فظنوه قد نام ولم يجرؤ أحد، على إيقاظه (١).

إلا أن (الأدوار) التى يذكرها صفى الدين فى كتابه لا تعنى الأدوار بمعناها الذى نعرفه الآن وإنها أردنا بالإشارة إلى كتاب صفى الدين عن الأدوار أن نبين تاريخ هذه الكلمة فى الغناء العربى . . وكيف أن الملحنين المصريين فى القرن التاسع عشر لم يخترعوها وإن كانوا قد اخترعوا الشكل الفنى للدور الغنائى الحديث . .

وكان الشيخ محمد المسلوب هو الذى ارتاد طريق « الدور » لزملائه الملحنين والمطربين قبل مائة عام ، وتلقفه منه عبده الحامولي فغناه ونسج على منواله ، ثم تقدم محمد عثمان إلى هذا الشكل الفني الجديد فزاد فيه كثيرا حتى استكمله واستبحر في صناعته وَفْقَ مقامات وإيقاعات لم تكن مطروقة في أيامه وإن كانت جارية على ألسنة بعض الرواة في الديار الشامية والتركية ، فضلا عن الديار المصرية ، وقد توسع محمد عثمان في « الدور » وأضاف إليه حتى اعتبره الناس المخترع الحقيقي لهذا الفن الغنائي كها سبقت الإشارة إلى ذلك . .

ولد محمد عثمان سنة ١٨٥٥ عندما كان الشيخ المسلوب يناهز الستين من عمره ، ومات دون الستين سنة ١٩٠٠ وعاش المسلوب حتى سنة ١٩٢٨ ، ويقال إنه عَمَّرَ أكثر من مائة وعشرين سنة وفى رواية أخرى . . أكثر من مائة وثلاثين سنة ! . . وهكذا كان الشيخ المسلوب أستاذًا

⁽١) سبقت الإشارة إلى قصة الأرموى وهولاكو

ومعاصرا لمحمد عثمان ثم أصبح فى شيخوخته العليا معاصرا لسيد درويش الذى ولد عندما كان الشيخ المسلوب قد جاوز سن التسعين ! . . وقد عاش سيد درويش اثنين وثلاثين عاما فقط ، ومات قبل أن يموت المسلوب بخمس سنوات ! . .

استفاد الشيخ المسلوب من ابتكارات محمد عثمان فى الدور فنسج الأستاذ الكبير على منوال تلميذه الصغير ونافسه فى الصناعة ، ولكن محمد عثمان دخل تاريخ الفن بوصفه مخترع الدور المغنائي وإن كان الشيخ المسلوب هو صاحب الخطوة الأولى فى هذا الطريق الفنى الجديد . .

ولا يخامر أحدًا من العارفين بالغناء المصرى أيَّ شك في أن « الدور » كان اختراعا جديدا في هذا الغناء الذي لم يكن يحتوى قبل عصر النهضة _ عصر محمد على _ إلا على الموال ، والقصيدة الصوفية ، والأغانى البلدية القاهرية _ والأغانى الشعبية الصعيدية «والبحراوية» . . كما يسمونها نسبة إلى الوجه البحرى ، فضلا عن بعض التواشيح الموروثة ، وأكثرها صوفى أو دينى . . .

وفى الجزء الخاص بالموسيقى والغناء من موسوعة « وصف مصر » التى وضعها علماء الحملة الفرنسية فى أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر ، نطالع تسجيلا شاملا حافلا للغناء المصرى كما سمعه أولئك العلماء دونوه فى كتابهم أو موسوعتهم بالعلامات الموسيقية الأوربية تدوينا دقيقا مع كلام الأغانى. .

وإذا طائعت هذا الجزء الرائع من كتاب « وصف مصر » الذى سجل جميع ألوان الغناء المصرى التى كانت موجودة منذ مائتى عام ، لم تجد حرفا واحدا يشير إلى وجود لون من الغناء يسمى «الدور » أو يشبهه فنيا . . وقد كان لعلماء الحملة الفرنسية برغم أهدافها الاستعمارية فضل تعريفنابالغناء المصرى تعريفا دقيقا كما كان فى أواخر عصر المماليك الجراكسة الذين كانوا يحكمون مصر باسم الدولة العثمانية . . ويمكن أن يقال إن القفزة الفنية التى قام بها الغناء المصرى منذ عصر أولئك المماليك إلى أيامنا فى أقل من مائتى عام تشبه قفزة الإنسان من الأرض إلى القمر فى ارتفاعها وجرأتها . .

وكان فن الدور كما قدمه محمد عثمان إرهاصا بالتقدم البالغ السرعة فى فن الغناء العربى خلال النصف الأول من القرن العشرين ، فلم يكد محمد عثمان وتلاميذه يتركون الميدان حتى ظهر فن الدور وفنون الغناء الأخرى فى ثياب قشيبة عجيبة لم تكن تخطر على البال ! . .

كان الدور في طريقة الشيخ المسلوب يتألف من مذهب وأغصان ، أما المذهب فتغنيه البطانة أو حاشية المطرب من المنشدين ، وأما الغصن فيغنيه المطرب وحده ، ولا يجوز أن تكون كلمات الدور باللغة الفصحى ، حتى لا تختلط في ذهن المستمع بكلمات الموشحات والقصائد . . وكان الملاهب والغصن جملة لحنية واحدة مقسمة بين المطرب وحاشيته .

ثم تطور الدور على يد محمد عثمان فأصبح له غصنان لا غصن واحد ، واختلفت كلمات المذهب عن كلمات الغصن ، وصار المطرب حرا في التنقل بين المقامات على أن يعود في آخر مطافه إلى المقام الأصلى الذي أقيم عليه الدور ، وقد أدخل محمد عثمان على المذهب إيقاعات متعددة وتألق في استخدام إيقاع المصمودي الكبير ، كما أدخل الحوار البديع بين المطرب وبطانته، والآهات التي تشبه محطات لحنية ينفث عندها المطرب ما يجيش به صدره من الطرب! . . وأتاح هذا الأسلوب الذي يسمونه « الهنك » فرصة للمطربين الموهوبين لإظهار مواهبهم في الارتجال ، وتفوق عبده الحامولي في هذا المجال ، ولهذا كان كثير الغناء لأدوار محمد عثمان التي أتاحت سعة مجالها للمطرب ذي الصوت القوى أن يسحر ألباب المستمعين . .

وقد تغني بأدوار محمد عثمان بعد عبده الحامولى مطربو الربع الأول من القرن العشرين أمثال يوسف المنيلاوى وسيد الصفتى وعبد الحى حلمى وسلامة حجازى . . ولسم يُتَحْ لى ولأمثالى أن يستمعوا إليهم ، ولكننا استمعنا إلى أدوار محمد عثمان من غناء صالح عبد الحى ومعاصريه ، وما زالت هذه الأدوار تجد عناية خاصة من الفرق الغنائية المهتمة بحفظ التراث .

سيد درويش وخلفاؤه

وإذا كان الشيخ المسلوب هو رائد الدور الغنائى ، ومحمد عثمان هو بانى صرح الدور الشامخ، فإن سيد درويش هو صاحب اللمسة التعبيرية والوجدانية في غناء الدور . .

كان الدور كما رسمه محمد عثمان يشبه زخرفة هندسية دقيقة تهتم كل الاهتمام بالشكل المنسق البارع الباعث على الطرب ، ثم جاء سيد درويش فجعل كلام الدور ولحنه في وعاء تعبيرى واحد، فلا يكون الكلام في واد واللحن في واد آخر . .

إن سيد درويش هو أول من عبر عن معنى كلام الدور ، ونقل أحاسيسه إلى المستمع ، وكانت هذه مأثرة فنية لسيد درويش ، فقد أصبح الدور يجمع بين التعبير والطرب ، وكان من قبل طربا بلا تعبير ، إلا في القليل من الأدوار .

ولسيد درويش أدوار فاتقة لا تقل براعة عن أدوار محمد عثمان من الناحية الفنية ، ولكنها تمتاز بالتعبير العميق الدقيق الذي لم يكن موجودا في أدوار عثمان . . وحسبك أن تستمع إلى أدوار سيد درويش: « أنا هويته وانتهيت » و «ضيعت مستقبل حياتي » و « . . أنا عشقت » . . ودوره الرائع من مقام الزنكلاه أو الزنجران: «في شرع مين . . قاضي الهوى يذل خصمه ويحكمه » . . فليس لمحمد عثمان دور من مقام الزنجران وهو المقام الصعب غير المطروق . . وقد طرقه بعد سيد درويش عدد قليل جدا من الملحنين كان أبرعهم زكريا أحمد في دوره الغذ : «هو دا يخلص من

الله الذي غنته أم كلثوم فافتتن به المستمعون ، ووجد فيه العارفون بفن الغناء دورًا أبرع صناعة من الدور الذي لحنه سيد درويش في مقام الزنجران . .

إن الحديث عن زكريا أحمد ودوره هذا من مقام الزنجران ، يفضى بنا إلى خلفاء سيد درويش في فن الدور ، ولم يكن دورهم كبيرًا ولا كان أمامهم متسع من الوقت . .

فبعد الخطوة الواسعة التى نقل بها سيد درويش فن الدور إلى ساحة التعبيرية ، جاء خلفاؤه فقاموا بتثبيت فن الدور في هذه الساحة ، وكان على رأسهم ـ في رأينا ـ زكريا أحمد الذى كان أسلوبه في التلحين بوجه عام ، وفي الدور بوجه خاص ، يجمع بين التعبير الدقيق والطرب العميق . . وكان من فرط اهتهامه باخراج لحنه في أحسن صورة ينخرط في سلك «الكورس» وراء أم كلثوم في جميع الأدوار التى لحنها لها ، وما زالت أسطوانات أم كلثوم التى سجلتها في الثلاثينيات تحمل صوت زكريا وهو يغنى «المذهب» مع أفراد البطانة وراء أم كلثوم . .

ولداود حسنى أدوار كثيرة سار فيها على طريقة أستاذه محمد عثمان لا على طريقة سيد درويش. ويعتبر داود حسنى من أوثق رواة أدوار محمد عثمان فقد لازمه وحفظ عنه وتأثر به كثيرا ولم يترك دورا من أدواره لم يحفظه . .

ولكامل الخلعى أيضا أدوار على طريقة محمد عثمان ، وكأنه لم يتأثر بطريقة سيد درويش فى الدور ، مع أن الخلعى وزميله داود حسنى قد تأثرا كل التأثر بطريقة سيد درويش فى التلحين للمسرح الغنائى .

وأسهم محمد عبد الوهاب في هذا المجال ، ومن أشهر أدواره وأكثرها تطورا ، دور « أحب أسوفك كل يوم » . . حاول أن يستخدم في هذا الدور نوعا بسيطا من تعدد الأصوات ، ونجح في محاولته هذه . . ولم يمنع عبد الوهاب من الاسترسال في تلحين وغناء الأدوار إلا التبدلات العنيفة التي طرأت على معدن صوته منذ سنة ١٩٣٣ وجعلته يقتصر على الغناء السريع الخفيف ، ثم جعلته يغير أسلوبه في الغناء عدة مرات في مراحله الصوتية المتعاقبة ، ثم انهمك في انتاج الأفلام والغناء فيها بالطريقة المناسبة للسينها وهي طريقة بعيدة جدا عن فن الدور . .

ماذا عن سلامة حجازي

وأخير . . قد يقال إننا ذكرنا سيد درويش ومعاصريه وتلاميذه ولم نذكر أشهر مطرب كان موجودا قبل ظهور سيد درويش مباشرة وهو سلامة حجازى .

ولد سلامة حجازى سنة ١٨٥٢ أى قبل مولد محمد عثمان بثلاث سنوات ، وعاش بعد محمد عثمان سبعة عشر عاما . .

وقبل وفاة سلامة حجازى سنة ١٩١٧ حاول أن يقدم لجمهور مسرحه المطرب الجديد حينذاك « سيد درويش » ولكن هذا الجمهور المتشبع بصوت سلامة حجازى وطريقته فى الغناء رفض أن يستمع إلى سيد درويش . .

وكان لهذا الحادث دلالة وإضحة . .

فإن جمهور سلامة حجازى هو جمهور الطرب القديم فكان طبيعيا أن ينصرف عن الأسلوب الجديد الذي قدمه إليه سيد درويش . .

ولا يمكن اعتبار سلامة حجازى مجددا فى فن الدور بعد محمد عثمان ، لأن سلامة حجازى اكتفى بأداء الأدوار كما غناها عبده الحامولى والمسلوب ومحمد عثمان ولم يزد على ذلك شيئا . ونجح عند المستمعين كل النجاح والحقيقة أنه كان مغنيا كبيرا ولم يكن على نفس المستوى فى التلحين . .

ولهذا السبب كان جمهور مسرحه يملأ المقاعد كل ليلة ليستمع إلى غنائه ، ولم يكن هذا الجمهور يهتم بها يدور فوق المسرح من الأحداث الدرامية ، بل إن الجمهور لم يكن يهتم حتى بمتابعة أغانى المسرحية _ فكان _ مثلا _ يقاطع سلامة حجازى وهو يغنى « سلى النجوم أيا شرلوت عن سهرى » في مسرحيه « ضحية الغواية » ويطلب إليه أن يغنى ليال ومواويل ! . .

ويروى أحد أصدقاء الشيخ سلامة حجازى وهو الشاعر الكبير المرحوم إبراهيم الدباغ ـ الفلسطينى الأصل من يافا ـ أنه دخل المسرح ذات ليلة فوجد صديقه سلامة حجازى يبحث عن بيت من الشعر يتضمن كلمة « ياليل » . . لأن جمهور المسرح يريد سماع الليالى بدلا من سماع الأغانى المسرحية . . فصنع له الشاعر الدباغ بيتا يقول فيه :

صبرتُ حینا علی بَیْنِ رُمیِتُ به وانت « یا لیل » لم تُطْلِعْ سَنَا قَمَرِی

فأضاف الشيخ سلامة هذا البيت إلى أبيات « سلى النجوم أيا شرلوت عن سهرى » . . ومضى يشنف أسهاع الجمهور بغنائه : « يا ليل » ! . .

هكذا كان سلامة حجازى ـ رحمه الله ـ فى غنائة المسرحى ، وكذلك كان فى « الأدوار » ، فهو مطرب بارع يغنى ألحان الفحول السابقين ، ولا يخلق شيئًا جديدا ، بل يضحى بالسياق الدرامى لمسرحياته لكى يرضى أذواق بعض المستمعين . . ويمكن أن يقال إنه وإن لم يكن من فرسان تلحين الدور أو غيره من القوالب الغنائية ، لكنه وضع أساسا قويا للمسرح الغنائى ، وقد جاء بعقبه سيد درويش فبنى المسرح المعنرى الغنائى بناءً صحيحا ، ومازال كل الملحنين ينسجون على منوال سيد درويش حين يلحنون للمسرح أ . .

لقد اختفى الدور منذ زمن من الغناء المصرى ، فقد استغنى عنه المغنون والمستمعون ، لأن الملحنين وصلوا به إلى طريق مسدود ، فبعد دور « هو دا يخلّص من الله » الذى لحنة زكريا أحمد لأم كلثوم . . ودور « أحب أشوفك كل يوم » الذى لحنه عبد الواهاب وغناه بصوته الذهبي القديم ، جاء عصر الأفلام السينائية الغنائية ، فاستغرقت السينا جهد المغنين والمغنيات ، ولم يسمح التكنيك السينائي بظهور مغن أو مغنية في دور يتألف من مذهب وأغصان وتترد فيه مقامات مختلفة وألوان من الهنك بين المغنى وبطانته تستغرق وقتا طويلا. .

إلا أنه من حسن الطالع أن الفرق الغنائية التي تحفظ التراث مازالت تؤدى رسالتها في هذا المجال ، ومازالت عناصر من المستمعين الشباب ، فضلا عن الشيوخ ، تلتف حول هذه الفرق وتشجعها . .

وقد حاولنا في هذه الكلمة أن نقدم لك موازنة سريعة بين أشهر أبطال فن الدور من بداية نشأته حتى غايته التي توقف عندها . . ومن حسن الحظ أن الفن الجميل الأصيل لا يموت ، ولهذا عاش فن الدور حتى الآن في وجدان النخبة من المستمعين ، وستتجدد هذه النخبة جيلا بعد جيل ، ويتجدد في وجدانها فن الدور كما يتجدد كل فن جميل . .

الأدوار الوحيدة

كان ظهور فن الدور فى الغناء العربى ثم اختفاؤه ، أسرع بما يرجو عشاق هذا الفن الرائع الذى يجمع فنون الغناء العربى جميعها تقريبا . ولم يعش فن الدور إلا قرابة ثمانين عاما منذ بدأت أشكاله الأولى على أيدى الشيخ شهاب الدين محمد والشيخ محمد المسلوب والمعلم شعبان وغيرهم من الملحنين والمغنين فى النصف الأول من القرن التاسع عشر إلى آخر أدوار لحنها زكريا أحمد وداود حسنى لأم كلثوم فى أوائل الثلاثينيات . .

إن هذه الثمانين عاما تعتبر فترة قصيرة جدا بالنسبة للعمر المديد الذي عاشه الغناء العربي منذ القرن الأول الهجرى إلى اليوم . . ولكن أثرها كان عميقا ، لأن الدور في شكله النهائي بات وعاء لجميع الأشكال الغنائية تقريبا ، ومنه تفرعت الطقوطة والمونولوج والديالوج ، وكثير من المستحدثات الأخرى ، بها فيها أساليب الغناء المسرحي العربي من بدايتها إلى عهد سلامة حجازى ثم سيد درويش . .

ويحفل تاريخ الغناء في مصر بمثات من الأدوار المكتملة البناء ، فضلا عن أدوار المرحلة الأولى ومعظم هذه الأدوار الأخيرة أصبحت مع مرور الزمن مجهولة المؤلف والملحن . . وقد استكشف ملحنو الدور الأواثل الموهوبون ، امكانات ضخمة في المقامات والايقاعات العربية ، فلم يقتصروا على استعال العدد المحدود الذي كان معروفا من هذه المقامات والايقاعات قبل عصر محمد على باشا الكبير ، وبرعوا في استعال مقامات كانت مجهولة تماما ، أو مدفونة تحت ركام الزمن ، ونقلوا بعض المقامات من الغناء العثماني وأنطقوها بلهجة غنائية عربية ، وهذه المقامات كانت عربية الأصل ثم استعجمت بعد غزوة هولاكو للبلاد العربية في القرن الثالث عشر الميلادي . ثم أعادها ملحنونا إلى أصلها ، وكأنهم يقولون : هذه بضاعتنا ردت إلينا! . .

وأكثر المقامات شيوعا فى فن الدور ، مقام الراست ومقام البياتى ومقام السيكاه ومقام الحجاز ومقام الحجاز ومقام الحبار في هذا الفيض من الأدوار التى ومقام الصبا ومقام الجهاركاه ومقام العراق . . ويلفت النظر فى هذا الفيض من الأدوار التى صيغت فى هذه المقامات الكثيرة ، مقامات أخرى قليلة يمكن أن يقال إنها مقامات «وحيدة»

الدور ، أى أن تاريخ فن الدور لا يعرف من كل مقام منها إلا دورا واحدا أو دورين لا أكثر . . وكان يقال فى العشرينيات أن مقام الزنجران هو المقام الذى لم يصغ منه الملحنون إلا دورا واحدا أو وحيدا ، هو دور « فى شرع مين » لسيد درويش ولكن جاء زكريا أحمد فى بداية الثلاثينيات فلحن دور « هو دا يخلّص من الله» لأم كلثوم من مقام الزنجران ، وتفوق فيه على الدور الذى لحنه سيد درويش . .

وقبل زكريا أحمد ، لحن محمد القصبجى من مقام الزنجران دور « الحب له فى الناس أحكام . . والصبر ياما نصف مظلوم » . . غناه المطرب زكى مراد وسجله على أسطوانة لبيضافون ، ولكن القصبجى ـ على براعته ـ لم يكن له حظ كبير فى الاجادة كحظ سيد درويش وزكريا أحمد فى تعاملها مع مقام الزنجران الصعب المراس ! . .

فالزنجران إذن ليس هو المقام الذى لم يقترب منه ملحنو الأدوار سوى مرة واحدة ، ولكن هناك مقامات غيره لم يصغ الملحنون من كل منها إلا دورا واحدا فقط ، مثل مقامات الرمل والنكريز والحزام والشهناز وشوق أفزا ، والمقامات المتداخلة ، مثل الراست سوزناك ، والراست عشاق ، والحزام سيكاه والصبا بياتي . . وغيرها . .

إن مقام الرمل المستعمل في الدور « الوحيد » المعروف في الغناء المعاصر ، هو نفسه «الرمل» الذي نجد اسمه في كتب الغناء والموسيقي العربية القديمة ، وأقدمها كتاب الأغاني للأصفهاني. .

ومن مقام الرمل لحن شيخ ملحني الأدوار المرحوم محمد عثمان الدور الذي يقول:

أنا أعشق في زماني

حلو شفت المرفيه

یا فؤادی دوق هوانی

انته خليته يتيه . .

سجل المطرب عبد الحى حلمى - تلميذ محمد عثمان - هذا الدور على أسطوانات شركتى أوديون والجراموفون ، ولم يسجله مطرب آخر . وهكذا أصبح هذا الدور وحيدا فى كل شىء، وقد غناه صالح عبد الحى ولكنه لم يسجله !

ومن مقام « النكريز » لحن سيد درويش وغنى دوره المشهور:

ياللي قوامك يعجبني . .

ليه بس ترضى لى صدودك

یا هل تری بتأدبنی

اكمن عذالي شهودك

ولم يلحن سيد درويش أو غيره من الملحنين دورا من مقام النكريز غير هذا الدور . . فهو الدور « الوحيد » لسيد درويش ولسائر الملحنين الذين تجنبوا مقام النكريز في تلحين الأدوار لسبب لا ندريه ، مع أنه مقام سهل صالح للأدوار .

ولا يعرف تاريخ الغناء في مصر دورا من مقام الخزام إلا الدور الوحيد الذي لحنه إبراهيم القباني ، ويقول :

يا حبيبي يا مهجة الأرواح

بالله تتعطف مرة . .

حبيت أنا ألازمك في الراح

سقیتنی نار من غیر ما ادری .

ومثل هذا الدور في « التوحد المقامي » دور « دوام الأنس راحة الفؤاد » من خزام مصمودى ، ودور « حبيت الجميل بالحق » ، والأول من تلحين إبراهيم القباني ، ومسجل بصوته على أسطوانات شركة « جراموفون » ، والثاني من تلحين كامل المصرى ، من مقام خزام سيكاه . .

ومن المقام المسمى كارجينار وهو ضرب من الشورى لحن سيد درويش دوره الرائع الصعب: «ضيعت مستقبل حياتى » ، وهو مسجل بصوت سيد درويش على أسطوانات بيضافون ، ولصالح عبد الحي تسجيل رائع لهذا الدور ، وثمة تسجيل له بصوت كارم محمود . .

ولعبده الحامولي دور من مقام الدوكاه ، يقول فيه :

بدع الحبيب كله يطرب

ان كان دلع والاغيه

وكل أحواله تعجب

بس الجفا والأسيه

وليس ثمة دور آخر لغيره من الملحنين في هذا المقام ، ولم يسجله عبده الحامولي ، ولكن سجله عبد الحي حلمي على أسطوانات الجراموفون في العقد الأول من القرن العشرين . .

ومن الأدوار الوحيدة ، دور لحنه إبراهيم القباني من « الراست سازكار » ، وهوالدور الوحيد في هذا التأليف المقامي ، يقول فيه :

الفؤاد مخلوق لحبك

والعيون علشان تراك

والنفوس تحيا بقربك

والملوك تطلب رضاك

والأدوار الملحنة من مقام الصبا كثيرة ، أشهرها دور « أد ما احبك زعلان منك » من تلحين

محمد عثمان وقد غناه كثيرون ، كان آخرهم وأحسنهم صوتا وآداء صالح عبد الحي . . ولكن مقام الصبا الخالص إذا امتزج بنغهات مقام آخر كان شيئا نادرا في الأدوار ، ومن ذلك دور «لما سمح خلي بطيب اللقاء» . . من الأدوار القديمة التي ضاع اسم ملحنها ، أو أسهاء ملحنيها . ودور « صبا حجاز كار » من تلحين إبراهيم القباني ، وهو دور وحيد في هذا المقام ، سجله المطرب إبراهيم القباني على أسطوانات جراموفون ويقول :

الصلح بيني وبين مليكي

أصلح فؤادى وكاد الأعادى

مال العذول دا هو شريكي

إن كان هواي على مرادي

والأدوار من مقام الجهاركاه كثيرة ، ومنها دور « أسير العشق ياما يشوف هوان » من تلحين وغناء داود حسنى ، وسجله المطرب سليهان أبو داود على أسطوانات الجراموفون . . ومنها دور قديم تداوله المطربون وآخرهم صالح عبد الحى ، ويقول :

إن عاش فؤادك لابد تتهنا

ويتفق للروح يا شقى إن عاش

ومنها الدور المشهور: ﴿ على روحي أنا الجاني ﴾ الذي سجله عدد من المطربين . .

أما الأدوار الملحنة من الجهاركاه نواه فلا تزيد على دور واحدا وهو دور « القلب سلم من زمان أمره » من تلحين محمد عثمان . .

ولا نعرف الا دورا وحيدا من مقام شهناز هو دور « حبى على عرش الجهال . . سلطان جماله الله يصونه » من تلحين داود حسنى وغنائه . وقد ترك لنا أسطوانة بصوته الأجش لهذا الدور . .

ومن مقام النواه دور مشهور لمحمد عثمان يقول:

تلاتين يوم ما شفت النوم.

غاب النوم عن عيني

امتى يجيني ويفض بعده

وأشرب مدامي في صحن خده

وهو دور وحيد في هذا المقام ، لا نعرف له تسجيلا . .

والأدوار الملحنة من مقام الحجاز غير قليلة ، ولكن إذا التقى هذا المقام بخلايا نغمية من مقامات أخرى بات نادرا ، ومن ذلك دور « القلب فى حب الهوى » من تلحين داود حسنى ، من مقام حجاز كاركرد . . ويقول :

القلب في حب الهوي

لم كنت تعرف تعذره يعشق جمال شايف الدلال عليه وتنه يعزره

وهو من الأدور الوحيدة ، وكان يغنيه مع داود حسنى مطربون كثيرون ، ومنهم الشيخ سيد الصفتى الذي سجل هذا الدور على أسطوانة .

وكان الشيخ سلامة حجازى يغنى دورا من مقام النهاوند البياتى ، أى الذى تمتزج به نغات من هذا المقام فتغير المسار اللحنى الأصلى للنهاوند ، الذى يقابل المقام الصغير فى الغناء الأجنبى، أى أن المقام الصغير الذى لا يقبل ـ نظريا ـ كسور الأصوات العربية ، يصبح قابلا لها ، بفضل دخول البياتى عليه ! . . وثمة دور واحد من هذا اللون هو الدور الذى سجله الشيخ سلامة حجازى على أسطوانات أوديون منذ ثهانين عاما تقريبا ، وتقول كلهاته :

فؤادي يا جميل يهواك

وفين بالوصل إحسانك

وليه تهجر وأنا أهواك

حرام يا حلو هجرانك

ومن نغمات (المستعار) مصمودي ، دور وحيد ، يقول :

أنا غرامي له العجب

أهل الجال ميال لهم

وهما سايقين الدلال

ما أعرفش يا ناس فكرهم

وهذا الدور من تلحين إبراهيم القبانى الذى كان أكثر الملحنين إعجابا بالأدوار الوحيدة النادرة . . وقد سجله المطرب الكبير الشيخ يوسف المنيلاوى على أسطوانات شركة الجراموفون ، وغناه المطربون من بعده ، وقد سمعناه قديها من المطرب الكبير صالح عبد الحى .

بقى أن نقول: أن الأدوار الوحيدة ستبقى إلى الأبد متفردة بجهالها ، مع أنها قد لا تكون أعظم الأدوار تلحينا ، ولقد انسحب فن الدور من ساحة الغناء العربى ولكنه سيبقى مرتبطا بمصير الغناء العربى دائها ، فلا يمكن أن يوجد ملحن أو مطرب حقيقى لم يتأثر ذوقه الموسيقى بهذا الفن العظيم الخالد الأثر في وجدان المستمع العربى .

فن الدور للرجال فقط!..

إذا احصينا عدد المغنيات فى الجيل الذى سبق جيل أم كلثوم ، وجدناهن أكثر عددا من المغنين، ولكن الأثر الذى تركه المغنون فى تاريخ الغناء المصرى والعربى من أواخر القرن التاسع عشر إلى أواخر عشرينات القرن العشرين يفوق بكثير الأثر الذى تركته المغنيات . .

قد يقال إن هذه هى القاعدة العامة التى يعرفها تاريخ الغناء العربى المتقن منذ نشأته فى مكة والمدينة ، إلى أيام ازدهاره فى بغداد على عهد العباسيين . . وهذا غير صحيح ، لأن مطربات العهدين الأموى والعباسى ضربن بسهم وافر فى غناء جميع ألوان الغناء المتقن ، خفيفة وثقيله ، كما اشتركن فى التلحين وتعليم المغنيات والمغنين ، وفى تأليف كتب الغناء ، وفى حفظ الألحان ونقلها من جيل إلى جيل . . يشهد بذلك تاريخ مغنيات العصر الاموى : جميلة وسلامه القس ، وحبّابة وسلامة الزرقاء . . ومغنيات العصر العباسى الأول : بذل ، وعلية بنت المهدى وعريب وشارية ومتيم وفريدة وغيرهن . .

هؤلاء جميعا والكثيرات في أيامهن ، غنين جميع فنون الغناء التي كان يغنيها كبار المغنين في العصرين الأموى والعباسي أمثال ابن سريج وابن محرز ومعبد وإبراهيم الموصلي وابنه اسحاق وإساعيل بن جامع وغيرهم . .

وقد أفرد أبو الفرج الاصفهائى فى كتاب « الأغانى » فصولا للمغنيات مستقلة عن فصول المغنين ، مع أن المغنين كانوا أرباب الصناعة غناء وتلحينا ، وكانوا مقدمين على المغنيات فى عالس الأمراء والكراء من هواة الغناء . .

انقضى بعد ذلك دهر طويل ، تدهور فيه الغناء العربى واستعجم ، وانتقلت قيادته إلى الترك والفرس ، وفقدت مصطلحاته اسهاءها العربية واتخذت اسهاء تركية وفارسية ، وخلت صفحات التاريخ من اسهاء المغنين الملحنين ، وتحول الغناء إلى صناعة للجوارى اللاتى يعرضن في أسواق الرقيق أو يحترفن الغناء في الأفراح والليالي الملاح ضمن « طائفة المغاني » التي كانت طوال عهد

الماليك البرجية والبحرية والعثمانيين تعتبر احدى طوائف الحرفيين ، كطائفة النجارين وطائفة النحاسين وطائفة النساجين وغيرها . .

ولما بدأت يقظة فن الغناء العربى فى القرن التاسع عشر ، كانت على أيدى الرجال ، وهذا طبيعى فى المجتمع الذى كانت المرأة فيه وراء الأستار ، لا دور لها خارج جدران البيت . . إلا أن الحرية الاجتهاعية التى حملتها رياح اليقظة من أواخر القرن التاسع عشر إلى القرن العشرين ، فتحت أبواب فن الغنين ! . .

الليالي الملاح . .

كثرت الأفراح والليالى الملاح ، وعمّ الرخاء مصر فى تلك الفترة ، وازدهر الغناء وانتشر ، وتعددت ألوانه ، وكثر المغنون والمغنيات حتى ليقول الموسيقى الأديب المرحوم أحمد أبو الخضر منسى فى كتابه « الأغانى والموسيقى الشرقية » وإصفا تلك الأيام :

«كانت الأفراح في كل حي ، وفي دجي كل ليل ، يشدو فيها ويغرد فحل فحيل من فحول الغناء ، وغريد من بلابل الموسيقي الشرقية . . فهذا سرادق عرس ، وذاك حفل موسم أو عيد ، وثمة منتدى لهو وحانة أنس وطرب . . تسمع هنا عبد الحي حلمي ، وهناك يوسف المنيلاوي ، وعمد سالم العجوز ، وعمد السبع ، وعبد الباري . . واذكر إلى هذا حانات وملاهي وجه البركة وروض الفرج وقهوة البوسفور وحديقة الأزبكية ، ومعاهد اللهو : الهمبرا ونزهة النفوس والف ليلة . . هناك تسمع مشهورات القيان في فن الغناء القديم كاللواندية والحاجة السويسية وبهية وبوحيدة ومنيرة المهدية » . .

هذه الأجواء الفنية الحافلة التى يذكرها وردت شذرات منها فى كتابات معاصريه من أدباء تلك الأيام ، بل أن أديبا احدث من أولئك الأدباء عهدا هو نجيب محفوظ قد سجل منها لمحات بارعة فى رواياته التى لم تترك فى القاهرة القديمة شيئا إلا ألمت به وأحصته وتحدثت عنه .

اين المغنيات القديمات؟

وما يلفت النظر في كتاب الأستاد منسى _ وهو من المؤرخين العلماء بالغناء والموسيقى _ أنه يتحدث عها سمعه في تلك الليالي من المغنين وحدهم ، ولا يتحدث عن المغنيات الا بإشارة عابرة ، ثم يتجاهلهن متحسرا على ذلك الزمن الغابر الذي كان يسمع فيه من يوسف المنيلاوي دور «فؤادي أمره عجب» _ مقام راست _ ودور «في العشق أنا قلبي هني » _ مقام جهاركاه _ ومن تلحين داود حسنى وغنائه دور «يا قمر داري العيون » _ نهاوند _ ودور « متع حياتك بالاحباب » لعبده الحامولي _ مقام سيكا _ يغنيه عبد الحي حلمي أو صالح عبد الحي .

أين مغنيات ذلك العصر إذن ، وماذا كن يغنين ؟

تستطيع أن تبحث عن أجابة لهذا السؤال في المراجع المتاحة ، ولكنها قليلة ، لا تكفى للظفر بالإجابة إلا لمن يتأنى وينظر بتمعن وصبر جميل !

إذا عرضت اسهاء المغنيات اللاتى اشتهرن فى ذلك العصر ، وجدت كثيرات أمثال : ساكنه والمظ واللواندية وتودد وهانم المصرية ومنتهى الوحيدة وسمحة المصرية وأمينة القبانية ونرجس المهدية وتوحيدة والسويسية ونعيمة المصرية ومنيرة المهدية وغيرهن . .

هؤلاء جميعا لم يحفظ لهن التاريخ إلا بضع اسطوانات سجلن عليها أدوارا أو قصائد ، ولا أعرف وقد يعرف غيرى أن إحداهن سجلت موشحا قديها أو جديدا 1.

ولنكتف بمثالين فقط في هذا المجال . . فإن الغناء المصرى بلغ قمة نهضتة اولا على يد محمد عثمان حتى العام الأخير من القرن التاسع عشر ، ثم بلغ بعد ذلك قمة نهضته الثانية على يد سيد درويش حتى وفاته سنة ١٩٢٣ . .

فهاذا سجلت مطربات عصر محمد عثمان وعصر سيد درويش مما لحناه من الأدوار والموشحات والقصائد ؟ لقد لحن محمد عثمان أدوارا كثيرة ، منها دور « بستان جمالك من حسنه » مقام راست ـ سجله المنيلاوى وعبد الحى حلمى وصالح عبد الحى ، ولم تسجله أية مطربة !

دور: « بعد الخصام حبى اصطلح » . . سجله عبد البارى وسليان أبو داود والشيخ أبو العلا محمد ، ولم تسجله أية مطربة في ذلك العصر ، ولم اسمع الا تسجيلا حديثا للمطربة بديعة صادق ضمن تسجيلات فرقة الموسيقي العربية !

دور: «حظ الحياة يبقى لروحى » . . وهو من أجمل الأدوار . . سجله عبد الحى حلمى والمنيلاوى وغناه صالح عبد الحى بإبداع وسجله للإذاعة ، ولم تسجله أية مطربة فى ذلك العصرا دور عشنا وشفنا سنين » مقام راست كردان _ سجله محمد السبع واحمد فريد وسليان أبو داود ، وغناه صالح عبد الحى للإذاعة ، ولم تسجله مطربات ذلك العهد ، مع أنه من أشهر أدوار محمد عمد عشان . .

دور: «عهد الأخوة نحفظه » سجله عبد الحى حلمى ، ولم تسجله اية مطربة . . وغناه بعد ذلك صالح عبد الحى فى الإذاعة . .

دور : « في البعد ياما كنت أنوح » _ مقام سيكاه _ سجله المنيلاوي ومحمد سليم وغناه بعد ذلك صالح عبد الحي للإذاعة ، ولم يسجل بصوت أية مطربة .

دور: « لسان الدمع افصح من بيانى » _ مقام عراق _ سجله المنيلاوى وعبد الحى وسليان أبو داود وليس له تسجيل بصوت مطربة!

ولا أعرف أسطوانة مسجلة لدور من أدوار محمد عثمان إلا أسطونة منيرة المهدية التي سجلت عليها دور «حبيت جيل طبعه الدلال » ! .

وسجلت المطربة سكينة حسن دور « طول عمرك موعود يا قلبى » لداود حسنى ، ولا تجدف البحر الزاخر من أدوار عبد الحامولي والمسلوب والقباني وداود حسنى وعلى القصبجي وغيرهم ، شيئا مسجلا بأصوات مطربات ذلك الزمان! . .

ليس معنى ذلك انهن لم يكن يغنين هذه الأدوار ، بل معناه أن الأدوار تحتاج إلى قوة أسر، أقرب إلى أذواق الرجال من مطربين ومستمعين ، اما المطربات فكن يغنين داخل «الحريم » حيث توجد أذواق أخرى تتطلب الأغانى الخفيفة ، ولهذا راجت الطقاطيق واندلعت كالنار بمجرد اختراع قالبها فى العقد الأول من القرن العشرين ، وغلبت ـ أو كادت تغلب حينذاك ـ جميع قوالب الغناء الأخرى ، وأوشكت المغنيات أن يتخصصن بالطقطوقة ، إلى جانب أغانى «الخلاعة والدلاعة » التي كانت متداولة منذ عهد بعيد بين المغنيات فى القاهرة والاسكندرية . .

وإذا كانت مطربات ذلك العهد قد نأين عن الأدوار ، فقد كن أكثر نأيا عن القصيدة ، وهن نسوة عاميّات ، جاهلات بالقراءة والكتابة . . وكان موقفهن من الموشح المكتوب باللغة الفصيحة قريبا من الموقف الذي اتخذنه من القصيدة ، وقد كن معذورات في ذلك ، ولم يكن لهن طاقة إلا بأغان الخلاعة والدلاعة ، ولم يكن مطلوبا منهن إلا هذه الأغاني . . وان كان بعضهن على مقدرة ظاهرة في أداء الأدوار ، وقد روى عازف الكهان سامي الشوّا في مذكراته أنه سمع في أوائل القرن العشرين المغنية الاسكندرانية الملقبة باللواندية . . « وكانت طريقة اللواندية في الغناء أن تشبك الأدوار ، أي تأخذ أول الدور من نهاية الدور الآخر الذي كانت تغنيه ، وتظل تربط دورا بدور ، أخذة بداية هذا من نهاية ذاك ، ببراعة وافتنان حتى تطرب الحاضرين» . . ويقول الشوّا إنها كانت تغني أدوار : « كادني الهوا » . . و « ياما أنت واحشني» . . و « كنت فين والحب فين » . . وهذه كلها من أدوار محمد عثمان ، ويحتاج أداؤها لمقدرة فنية كبيرة . .

وكانت منيرة المهدية أقوى مطربات عصرها صوتا وإن كانت لا تتفوق عليهن في المقدرة في الأداء ولكن تمتاز بنبرات صوتها الفضى ، وبحتها المديدة العميقة التي تشبه بحة الأرغول . .

ويذكر الذين حضروا حفلات منيرة المهدية قبل سبعين عاما أنها كانت تغنى الأدوار المشهورة ولا تكتفى بالطقاطيق عندما تغنى للرجال ، فإذا غنت داخل (الحريم » اكتفت بالطقاطيق . . ولا تكتفى بالطقاطيق . . ومع ذلك لم تسجل منيرة إلا الدور الذى أشرنا إليه من أدوار محمد عثمان . . ثم سجلت بعد زمن دور سيد درويش (انا عشقت » . .

لم تكن أدوار سيد درويش أفضل حظا عند المطربات ، فإنهن لم يسجلن منها شيئا ، على

الرغم من أن المجتمع كان قد تقدم ، وتحررت النساء من إسار الحريم العثمانلي الذي كان يقيدهن قبل ثورة ١٩١٩ .

وهناك أدوار مشهورة لسيد درويش مثل: « ضيعت مستقبل حياتي » ودور « أنا هويته وانتهيت » ودور « أنا عشقت » غناها سيد درويش بصوته ولم تسجلها اية مطربة ، ولم تعرف هذه الأدوار الأصوات النسائية إلا بعد تأليف الفرق الغنائية الجاعية الجديدة في الستينيات وما بعدها. . مع أن الطقاطيق والاهازيج المسرحية التي لحنها سيد درويش ، كانت شديدة الجاذبية للمغنيات فتهافتن على تسجيلها لشركات الأسطوانات ، وفي مقدمتهن المطربة حياه صبرى التي سجلت عددا كبيرا من هذه الطقاطيق والمسامع أو الاهازيج المسرحية ، وسجلت منبرة المهدية عددا كبيرا آخر ، وكذلك فتحية أحمد ونعيمة المصرية ونرجس المهدية والست تودد ومنتهى والقبانية وغرهن . .

تلك هي قصة مطربات الجيل السابق ، أو الأسبق ـ إذا أردنا الدقة ـ مع الدور والقصيدة والموشح . . لقد وجدن أن هذا الفن بحر لا ساحل له ، فخشين أن يغرقن فيه ، فوقفن على ساحله ، مكتفيات بالمشى فوق رماله . . وكانت ظروف عصرهن تدفعهن إلى هذا الموقف دفعا للأسباب التي أوجزناها . و الغريب أن الدور كان سيىء الحظ أيضا بعد نهضة الغناء العربي في عصر أم كلثوم وعبد الوهاب ، فلم يكد هذا الفن العظيم ينتعش على أوتار هذين الصوتين العظيمين ، حتى فتح الزمان صفحة جديدة ، وجاء الراديو ، ثم السينيا ، ودخل الغناء في مرحلة جديدة ، وانطوت صفحة فن الدور .

معركة حول أدوار محــمد عثمــان

فى تراث الغناء المصرى القريب الذى يوشك لقربه أن يكون تاريخا معاصرا لنا نحن ابناء العقد الأخير من القرن العشرين ، قصة تبعث الألم فى قلوب عبى فن الغناء ، لأنها قصة صوت جيل قدير ، أصيب صاحبه بمرض غامض فى حلقه ، فتحول ذلك الصوت الجميل القدير إلى صوت آخر ، لا تنعقد بينه وبين الجهال والمقدرة إلا أوهى الصلات . .

بطل القصة هو نابغة التلحين المرحوم محمد عثمان المتوفي سنة ١٩٠٠ . .

كان محمد عثمان منافسا فى الطرب لعبده الحامولى ، ولكن عبده الحامولى كان يعجز عن منافسة محمد عثمان فى التلحين ، فكان يغنى إلى جانب أدواره الخاصة ، أدوار محمد عثمان . . وكان محمد عثمان يرضيه كثيرا أن يسمع عبده الحامولى يغنى ذلك الأدوار ، بصوته المشهود له بالتفوق على جميع الأصوات فى عصره (١).

فجأة إنقطعت المنافسة فى الغناء بين عبد الحامولى ومحمد عثمان ، فقد احتبس صوت محمد عثمان ، وحار فى أمره الأطباء ، حتى استطاع احدهم أن يعيد الصوت المحتبس إلى الأسماع مرة أخرى . .

ولكن الصوت الذى عاد لم يكن هو الصوت الذى سمعه الناس من محمد عثمان فى الأفراح والليالى الملاح ، بل كان صوتا آخر ، خشن النبرات ، محدود المقدرة ، عاجزا عن الوقوف فى سرادقات الأفراح فى مواجهة ثلاثة آلاف مستمع ، كها كان يفعل قبل أن تغدر به الأيام . .

ومن حسن حظ الغناء المصرى والعربى بوجه عام أن محمد عثمان كان قد فرغ من تلحين أعظم أدواره ، قبل أن يعجز تماما عن الغناء ، وسمع هذه الأدوار تلاميذه الكثيرون من كبار المطربين

⁽١) تتكرر الإشارة في فصول كتابنا إلى هذا المعنى لأهميته في حركة إحياء الغناء العربي المعاصر في القرن التاسع عشر، وقد سبقت الإشارة إلى قصة صوت محمد عثمان .

فحفظوها ولبتوا يغنونها طوال السنوات الأخيرة من حياة محمد عثمان .

وفى أواخر العقد الأخير من القرن التاسع عشر علم محمد عثمان ان اختراعا جديدا ظهر فى أوروبا واميركا اسمه « الفونوغراف » وان هذا الإختراع يمكن أن يلتقط صوت المطرب أو المطربة ويعيده إلى الأسماع !

واجتمع محمد عثمان وعبده الحامولى ذات مرة ، فجرى حديثهما حول هذا الاختراع فقال له الحامولى أنه سيسأل ويستفسر عنه حين يسافر إلى اسطنبول ، فإن كان اختراعا حقيقيا ، سارع إلى تسجيل أدواره فيه . . .

فكر محمد عثمان . . ماذا يصنع وقد ضاع صوته . . كيف يسجل أدواره العظيمة بطريقة تنقلها إلى المستمعين على وجهها الفنى الصحيح !

واستدعى محمد عثمان تلميذه المطرب الكبير عبد الحي حلمي وقال له:

_أوصيك يا عبد الحى اذا جاء اختراع الفونوغراف إلى مصر أن تسجل دورين من أدوارى على الأقل ، هما دور «أدك أمير الأغصان . . ودور «قد ما احبك زعلان منك » . .

قال له عبد الحي حلمي:

_ بل يبقيك الله حتى ترى هذا الفونوغراف في مصر ، وتشرف بنفسك على تسجيل أدوارك في مصر ، وتشرف بنفسك على تسجيل أدوارك ان فيه بأصوات المطربين الذين تختارهم . . أما أنا فسوف أجتهد لكى أسجل جميع أدوارك ان شاء الله .

مات محمد عثمان سنة ١٩٠٠ وجاءت شركات الأسطوانات إلى مصر بعد موته بسنوات قلائل، فنهض عبد الحى حلمى للوفاء بالوعد الذى قطعه لأستاذه محمد عثمان، وبادر إلى الاتصال بشركات الاسطونات الجديدة كما بادرت هذه الشركات إلى الاتصال به، وبدأت للمرة الأولى عملية تسجيل أدوار محمد عثمان على الطراز القديم من الأسطوانات، قبل أن تتطور الأسطوانة إلى شكل القرص الأسود الذى نعرفه الآن.

روى لى هذه القصة الفنان المرحوم عزيز عثمان نجل المرحوم محمد عثمان ، فسألته : ماذا كان مرض والدك الذى أضباع صوته ؟ . . فأجابنى بأنه سمع فى طفولته انه كان يسمى مرض «الزغطة» . . وهو المرض الذى أصاب حنجرة القارئ العظيم الشيخ محمد رفعت فيها بعد . .

وقد كان المرض الحقيقى الذى أصاب حنجرة الشيخ محمد رفعت هو سرطان الحنجرة ، وكذلك كان مرض الفنان محمد عثمان ، وكان الناس يسمونه « الزغطة » لأنه يجبس الصوت ثم يطلقه ثم يعود إلى حبسه واطلاقه ، كما يحدث لمن يغص بالطعام فيشرب الماء لإساغته . .

قلت لعزيز عثمان : وما هي الأدوار التي استطاع عبد الحي حلمي تسجيلها من تراث والدك؟

فذكر لى عدة أدوار ، نرى من المفيد أن نتحدث عنها بإيجاز ، وإن كانت تستحق احاديث مسهبة وتحليلا شاملا .

الدور الأول . . تقول كلماته : أدك أمير الأغصان . . من غير مكابر وورد خدك سلطان . . على الأزاهر والحب كله أشجان . . يا قلب حاذر دا الصد ويًا الهجران . . جزاء المخاطر يا قلب أدى انت جيت . . ورجعت تندم صدقت قلبي ورأيت . . ذل المتيم

الكلام _ كها ترى _ أقرب إلى اللغة الفصيحة ، لأن مؤلفه شاعر فصيح ، هو المرحوم إسهاعيل صبرى باشا الذى كان من أعظم شعراء عصره ، ولقبوه بشيخ الشعراء ، وكان أمير الشعراء أحمد شوقى يعرض عليه شعره عندما كان شوقى فى نشأته الأدبية ، وكان إسهاعيل صبرى باشا ينظم الأزجال العامية إلى جانب القصائد الفصيحة . . .

وقد ألهمت رقة الكلمات الفنان محمد عثمان أن يختار لها مقام البياتي ، فاستخدم معظم تراكيبه وخلاياه النغمية من جنس نهاوند نوى ، وجنس الكرد الحسيني ، ومزج بين هذه النغمات المتوافقة مزجا رائعا في إطار مقام البياتي و عائلته ، اللحنية . . .

وبما يذكر أن عبد الحى أوصى إبن اخته صالح عبد الحى بتسجيل هذا الدور ، فقام بتسجيله بعد وفاة خاله ، فحفظ لنا التاريخ هذا الدور مسجلا بصوت عبد الحى ، وصالح عبد الحى (١).

ولكن عبد الحى حلمى حينها أراد تسجيل الدور المشهور «قد ما احبك زعلان منك » الذى أبدع محمد عثمان فى تلحينه ، فوجىء بثلاثة من كبار مطربى عصره يريدون تسجيله أيضا ، وهم يوسف المنيلاوى ومحمد السبع وسليهان أبو داوود . . . فلم يعدل عبد الحى عن تسجيله وظهرت فى السوق أربع اسطوانات ، احداها لعبد الحى من شركة بوليفون ، والثانية للمنيلاوى من شركة الجراموفون ، والثالثة لسليهان أبو داوود من شركة أوديون ، والرابعة لمحمد السبع من احدى الشركات الصغيرة ، ولم يكد هؤلاء يتقاعدون أو يرحلون عن الدنيا ، حتى سجل صالح عبد الحى هذا الدور على اسطوانه لشركة بوليفون ، فسارعت شركة بيضافون وسجلت له على اسطواناتها الدور نفسه . .

⁽١) صالح هو ابن اخت عبد الحي ، واسمه الحقيقي صالح خليل ولكنه اتخذ اسم خاله ليستفيد من شهرته عند المستمعين ، فلم يعرفوه إلا باسم صالح عبد الحي . .

هكذا كانت معركة المطربين وشركات الاسطوانات حول هذا الدور ، وهى معركة استمرت حوالى عشرين عاما ، وتبارت فيها أقدر الأصوات ، وتنافست فيها رموس أموال الشركات . . . وكان مقام الصبا الذى اختاره محمد عثمان لهذا الدور البديع ، هو بطل الموقف الذى تنافس حول أولئك المطربون .

أما دور « بستان جمالك » . . فيقول : بستان جمالك من حسنه

أبهى وأجمل من بستان

وان ماس قوامك على غصنه

يعلم البلبل الحان . .

اختار له محمد عثمان مقام الراست ، وتنقل فيه بين جنس الراست وجنس النهاوند وغيرهما ، وقد سارع عبد الحي حلمي بعد وفاة محمد عثمان إلى تسجيل هذا الدور المتاز على اسطوانات أوديون ، ولكن الشيخ يوسف المنيلاوي الذي كان ينافسه ، كان أسرع منه إلى تسجيل هذا الدور على اسطوانات الجرامفون . . ولم يكد ينقضي عهد هذين المطربين الكبيرين، ويبزغ نجم صالح عبد الحي ، حتى بادر إلى تسجيل هذا الدور ، كعادته في تسجيل التراث الغنائي كله . . .

وسجل عبد الحي حلمي ايضا دور " تيهك على اليوم بسنين " وتقول كلماته :

تيهك على اليوم بسنين

وشرف بقا بعدك أيام

ابعت سلامك لى تأمين

ألا أنا حيران ما بنام

الدور مصور على مقام الجهاركاه سجله عبد الحي على أسطوانات أوديون ، ولم ينافسه أحد من المطربين في تسجيله ، كما انفرد عبد الحي حلمي بتسجيل دور « حبى دعاني للبستان» من مقام بياتي نوى ، وقد سمعنا صالح عبد الحي يغني هذا الدور خلال رحلته الطويلة الشاقة في حفظ التراث الغنائي .

أما الدور الرائع « حظ الحياة » من مقام الراست ، فيقول :

حظ الحياة يبقى لروحي

لما الهوي ييجي سوا

يا قلب طال نوحك ونوحي

واللي جرح عنده الدوا

وقد تنافس فى تسجيل هذا الدور عبد الحى حلمى ويوسف المنيلاوى ، فسجله عبد الحى حلمى على اسطوانات شركة الجراموفون ، وسجله المنيلاوى أيضا على اسطوانات هذه الشركة ، التى يبدو أنها أرادت أن ترضى عشاق أكبر المطربين فى ذلك العصر . . وفيها بعد سجل صالح عبد الحى هذا الدور ، فحفظ لنا تحفة من تحف محمد عثهان فى تلحين الأدوار . . .

ومن الأدوار المشهورة التي حفظها عبد الحي حلمي من تراث محمد عثمان ، دوره الكادني الهوي . . . وتقول كلماته :

كادنى الهوا وصبحت عليل

للحسن دا بالطبع أميل

ياللي تلوم . . دا شيء بالعقل

ولكن الشيخ يوسف المنيلاوى _ كعادته _ سارع إلى منافسة عبد الحى حلمى فى الحفاظ على تراث شيخ ملحنى الأدوار محمد عثمان ، فسجل هذا الدور على اسطوانات الجراموفون ، أما عبد الحى فسجله على اسطوانات أوديون التى لم تكتف بعبد الحى ، فاستدعت أيضا مطربين آخرين هما عبد البارى وسليمان أبو داوود ، فسجلت لكل منهما هذا الدور الذى تفنن محمد عثمان فى تلحينه من مقام النهاوند . . .

وانفرد عبد الحى حلمى بتسجيل دور « طول يا ليل » الذى لحنه محمد عثمان من مقام بياتى نواه والاسطوانة التى سجلها عبد الحى حلمى لهذا الدور مأخوذة فى شركة الجراموفون . . . ولم يقترب أحد من مطربى عصره من هذا الدور لأنه كان أقل شهرة من الأدوار الآخرى التى لحنها محمد عثمان . .

وانفرد عبد الحى حلمى ايضا بتسجيل (عهد الاخوة) . . وهو من تأليف محمود سامى البارودى باشا رائد حركة إحياء الشعر العربى ، ومن أشهر الأدوار التى لحنها محمد عثمان ، ويقول مطلعه :

عهد الأخوة نحفظه .

بالروح وما لنا غير كدا

واجب علينا نلحظه

بعين صفانا الود . . دا

ويبدو أن عبد الحى حلمى كان مدفوعا بوصية أستاذه محمد عثمان إلى تسجيل جميع أدواره ، المشهور منها وغير المشهور ، بينها كان المطربون الآخرون يختارون الأدوار ذات الشهرة الجماهيرية فى عصرهم . . ولهذا كان عبد الحى حلمى أكثرهم تسجيلا لأدوار محمد عثمان ، وجاء بعده صالح

عبد الحيى ، الذي لم يترك دورا من أدوار محمد عثمان الا وسجله على اسطوانة أو غناه في الإذاعة. .

لقد كانت المعركة بين عبد الحى حلمى وبقية مطربى عصره حول أدوار محمد عثمان أشبه بملحمة فنية عظيمة ، عادت بالخير والبركة على فن الغناء المصرى ، ورسخت أصوله التى تعب الرائد محمد عثمان ومعاصروه فى تأصيلها . . والتى هى أساس كل الصرح الغنائى الذى بناه بعد ذلك محمد القصبجى وزكريا أحمد ومحمد عبد الوهاب والسنباطى .

نواقيس عبده الحامولي

فى العصر الاموى ، منذ ثلاثة عشر قرنا من الزمان ، كان المطرب « معبد » يتيه فخرا على زملائه مطربى المدينة ومكة ودمشق ، بمجموعة من الحان ذات صنعة فائقة تقرع الاسماع كأنها الأجراس ، حتى سهاها الناس « نواقيس معبد » .

ومنذ مائة عام فقط اى فى أواخر القرن التاسع عشر ، كان مطرب مصر الأكبر عبده الحامولى يفخر على مطربى مصر كلها بمجموعة من أدواره المتقنة ، زادت على عشرة أدوار ، وافتتن الناس بها افتتانا عظيها حتى سهاها الشعراء المعاصرون للحامولى _ ومنهم أمير الشعراء أحمد شوقى _ «نواقيس عبده » على غرار « نواقيس معبد » التى قرأ عنها الشعراء والأدباء فى كتب الأدب والتاريخ ، وعلى رأسها « كتاب الأغانى » لأبى الفرج الاصفهانى .

لقد صمتت « نواقيس معبد » وذهبت أيامها السعيدة قبل ألف ومائتى عام ، لأن عدم وجود أى نوع من « التدوين الموسيقى » في العصر الأموى ، جعل الكلام المكتوب عن تلك النواقيس الزنانة في كتاب الأغانى وغيره من كتب الأقدمين ، أشبه بالالغاز التي لا يمكن حلها في أيامنا هذه ، حتى لو استخدمنا أحدث أنواع الكومبيوتر ، بل أن نواقيس عبده الحامولى - وبيننا وبينها مائة سنة فقط ... أوشكت أن تضيع بسبب عدم وجود تدوين للموسيقى العربية في القرن التاسع عشر . . لكن بعض المطريين المعاصرين لعبده الحامولى ، حفظوا نواقيسه عن ظهر قلب ، ثم أدركهم عصر الفونوغراف والاسطوانة ، فسجلوا هذه النواقيس بأصواتهم ، وتركوها تراثا للمطربين الذين جاءوا من بعدهم ثم تداركتها فرق الموسيقى العربية منذ أواسط القرن العشرين . ودونت « نواقيس عبده » تدوينا كاملا بالنوتة الموسيقية الأوروبية التي دخلت في خدمة الموسيقى العربية .

ليانى السيد البدوى

كان عبده الحامولي كبير مطربي القرن التاسع عشر بشهادة جميع من عاصروه وعاصروا أولئك المطربين ، وعلى رأسهم الشيخ محمد عبد الرحيم المسلوب ، المغنى والملحن الذي عاش القرن

التاسع عشر كله والربع الأول من القرن العشرين.

ولد عبد الحامولى فى السنوات العشر الأخيرة من عهد محمد على باشا الكبير ، ولا يمكن تحديد تاريخ مولده تحديدا دقيقا ، ولكن الأديب الشيخ عبد العزيز البشرى _ وقد لحق أواخر عصر الحامولى _ أشار إلى أن الحامولى قد ولد فى السنة التى عاد فيها إبراهيم باشا نجل محمد على باشا الكبير من الشام بعد وقف زحف الجيش المصرى بقيادته على اسطنبول ، عاصمة الخلافة العثمانية حينذاك . . . ومعنى ذلك أن عبده الحامولى ولد سنة ١٨٤٠ أو بعدها بقليل وربها قبلها بأشهر قلائل . . .

وعبده الحامولى ينسب إلى بلدة «الحمول» وينطقها العامة « الحامول» . . من مديرية الغربية في وسط الدلتا بشيال مصر . . وفي طنطا عاصمة الغربية _ نشأ عبده الحامولي عبا للغناء، وفيها سمع كبار المقرثين في مسجد السيد البدوى ، وشهد ليالي مولد البدوى التي تقام شهرا كل عام حول مسجده ، ويؤمها أعظم المنشدين والمطربين والعازفين ، ومنهم الشيخان محمد شعبان وحمد المقدم اللذان كانا أول من التفت ، من كبار المطربين ، إلى صوت عبده الحامولي في حلقات الإنشاد ، فعرفا قدره وتوقعا له نجاحا عظيما . .

وفى مقهى الشيخ شعبان (أو المعلم شعبان) فى حى الأزبكية الشهير فى قاهرة القرن التاسع عشر ، سمع القاهريون صوت عبده الحامولى وآثروه على جميع المطربين ، والتفوا حوله ، ونوهوا به فى كل مكان حتى وصلت شهرته إلى قصر عابدين ، مقر الخديو إسهاعيل باشا ، فطلبه الخديو وصار مطربه ونديمه ، وغمره بعطاياه ، حتى صارت لعبده الحامولى مكانة خاصة فى المجتمع المصرى أيامئذ ، على الرغم مما كان يعانيه مطربو ذلك العصر من استخفاف مجتمع الارستقراطيين بأقدارهم وازدرائه لعملهم !

لم يعش عبده الحامولى طويلا ، فقد توفى سنة ١٩٠١ وهو فى نحو التاسعة والخمسين من عمره بعدما لحقته الأمراض الثقيلة ، وعاصر الحامولى اثنين من أعظم الملحنين المجددين للغناء العربى ، هما الشيخ محمد عبد الرحيم المسلوب الذى توفى سنة ١٩٢٨ . . ومحمد افندى جثهان «الذى رحل سنة ١٩٠٠» . . واستفاد من زميليه الكبيرين هذين أعظم الفوائد فى فنه الغنائى ، ونسج على منوالهما فى التلحين ، وغنى الحانهما الرائعة ، وبخاصة تلك «الأدوار» المتقنة التى أودعا فيها عصارة فنهما الجميل ، على النحو الذى مربك حديثنا عنه فى هذه المقالات! . .

وكان عبده الحامولى _ فى عصره صاحب أجمل الأصوات وإقواها وأكملها قرارا وجوابا ، وكانت زوجته المطربة « المظ » لا تقل عنه شهرة بجهال الصوت ، ولكن الحامولى لم يعتمد على جمال صوته وحده بل أضاف إليه جمال الفن وان كان بعض من سمعوه _ وهم من كبار « السميعة » _ لا يذهبون إلى أن صوته كان معجزة من المعجزات التى لا تتكرر ، كها زعم المغالون فى الثناء عليه من

المعجبين به ، وما كان أكثرهم في حياة عبده الحامولي وبعد وفاته . .

وفى ذلك يقول الأديب المرحوم عبد العزيز البشرى ـ وهو من أدق السميعة ذوقا ـ فى إحدى مقالاته « ان من القائمين من لعله يجهره فى هذا المعنى » . . أى ان من المطربين المعاصرين له من كان يتفوق عليه فى جمال الصوت ، ولكن عظمة عبده الحامولى ـ كما يصورها الشيخ البشرى ـ كانت تتجلى فى « الحس المرهف والذوق الدقيق ، والفن الواسع ، والكفاية الكافية ، والقدرة القادرة على التصرف فى فنون النغم فى يسر ولباقة وقوة ابتكار ورعاية لوجوه المقامات » .

ومهما كان من اختلاف آراء معاصريه حول صوته ، فقد اجعوا على أنه كان أعظم المطربين قدرة على بعث الطرب في المستمعين بصوته وفنه معا ، ولم يستطع أحد من المطربين مجاراته في هذا المضار . . .

ونواقيس عبده الحامولى التى تقدم ذكرها ، كلها من « الأدوار » . . أما المواويل والتواشيح والقصائد فلم تكن فيها نواقيس ، وإن تفوق فى غنائها على جميع المطربين . . حتى ان قصيدة «اراك عصى الدمع شيمتك الصبر » التى لحنها وغناها الحامولى من شعر أبى فراس الحمدانى ، تنافس فى غنائها بعد وفاته أحد عشر مطربا ، وسجلها تسعة منهم على اسطوانات شركة الجراموفون ، وهم : عبد الحى حلمى وزكى مراد وسليان أبو داود وأبو العلا محمد وأحمد فريد ومحمد سليم وجميل عزت ومحمد السبع ومحمد نديم . . وسجلها صالح عبد الحى فى الإذاعة المصرية . . وسجلتها أم كلثوم على اسطوانة لشركة أوديون سنة ١٩٢٦ كما لحنها عبده الحامولى برواية الشيخ أبو العلا محمد ، أى نقلا عن الأسطوانة المسجلة بصوت الشيخ أبى العلا نقلا عن الأسطوانة المسجلة بصوت الشيخ أبى العلا نقلا

ونواقيس عبده الحامولى ، أو أدواره التى تفوق بها على معاصرية ، تختلف مقاماتها وايقاعاتها ، والكثير منها من تأليف الحامولى وتلحينه فى وقت ومعًا ، ومنها أدوار كتبها له مشاهير الشعراء فى عصره . . .

دور « الله يصون دولة حسنك » كتبه أحد علماء الأزهر ، وهو الشيخ عبد الرحمن قراعة ، تقول كلمات هذا الدور الذي ملا الأسماع في عصره :

الله يصون دولة حسنك . . على الدوام من الزوال . .

ويصون فؤادي من نبلك . . ماضي الحسام من غير قتال . .

اشكى لمين غيرك حبك ؟

أنا العليل وإنت الطبيب

اسمح وداويني بقربك

واصنع جميل اياك أطيب

اختار عبده الحامولي لتلحين هذا الدور مقام الحجاز كار ، ولم يكن هذا المقام معروفا في مصر قبل عبده الحامولي ، ونقله هو فيها يقال عندما زار اسطنبول واستمع إلى المقامات المستعملة في الغناء التركى. .

وقد سجل هذا الدور على الاسطوانات أكثر من خسة مطربين ، وغناه وسجله المطرب صالح عبد الحي في الإذاعة المصرية ، وسمعناه ايضا من فرقة الموسيقي العربية . .

دور « كنت فين والحب فين » من تأليف الشيخ الدرويش مؤلف الاغانى الأول فى ذلك العصر، وقد اخذ المؤلف الغنائى عبد الوهاب محمد مطلع هذا الدور وجعله فى الطقطوقة التى غنتها أم كلثوم من تلحين بليغ حمدى سنة ١٩٦٠ ويقول فيها : « أنت فين والحب فين » . .

صاع الحامولي هذا الدور ايضا من مقام الحجاز كار ويقول مذهب الدور ، أى مدخله أو بدايته :

كنت فين والحب فين لم يفارق لحظه عين يا فؤاد حسبك ربنا يحاسبك كم نُبال فيك يا غزال غير سيوف الحاجيين.

سجل هذا الدور بعد وفاة الحامولي أربعة مطربين هم : عبد الحي حلمي والمنيلاوي وزكى مراد وصالح عبد الحي ، وكان صالح عبد الحي يكثر من غنائه في الاذاعة المصرية ، وله تسجيل اذاعي قصير . . .

ومن أزجال الأديب الشيخ على الليثى ، الذى كان نديها للخديو إسهاعيل باشا ، لحن عبده الحامولي وغنى هذا الدور من مقام العشاق ، وكان يعد من أعظم نواقيسه .

شربت الصبر من بعد التصافى ومر الحال ما اعرفتش اصافى يغيب النوم وافكارى توافى عدمت الوصل ، يا قلبى عليا اعلى عينى بعاد الحلو ساعه ولكن للقضا سمعا وطاعه

. سجل هذا الدور بعد رحيل عبده الحامولى ثلاثة من المطربين على رأسهم الشيخ محمد سالم العجوز والآخران سليان أبو داود ، وداود حسنى . .

أما إسهاعيل صبرى باشا فقد نظم زجلا رقيقا مطلعه « الحلو لما انعطف » واهداه لعبده الحامولي ، فوضع له لحنا من مقام البياتي وجعل منه احد نواقيسه ، ويقول الدور :

الحلو لما انعطف أخجل جميع الغصون والحد لما انقطف ورده بغير العيون ياللى بليت الهوى وصرت مغرم أسير خلى اصطبارك دوا حتى يهون العسير حبيت أشوف لى سبب ابنى عليه الكلام لكن لقيت الطلب

بعيد وصعب المرام

ولولا الإطالة لنقلنا جميع كلمات الدور ، لأنها من الزجل الرقيق البليغ ، الذى يشبه فى بلاغته ورقته الشعر الفصيح ، ولا عجب ، وقد جاءت بعض شطراته صحيحة تماما فى نحوها وصرفها مثل قوله : « الحلو لما انعطف » . . وقوله : « والخد لما انقطف » . . وقوله : « حتى يهون العسير » وقوله : « ابنى عليه الكلام » . . وقوله : « لكن لقيت الطلب » . . فهذه كلها شطرات من الشعر الفصيح داخلة فى نسيج هذا الزجل العامى الجميل الذى تحول فى حنجرة عبده الحامولى إلى ناقوس جهير ! . .

وكتب عبده الحامولي الدور التالي ، وضع له لحنا من مقام العراق :

سبانی سهم العین وقلبی لحبك هام صدود الملاح یومین وهجرك سنین وایام یا قاسی تعالی شوف عبك صبح فی حال

ثم عاد عبده الحامولي إلى أزجال إسهاعيل صبرى باشا فلحن منها دورا يقول:

أنت فريد في الحسن ولا جمالك

يا حلو واصل وكيد الأعادى يكفى دلالك مين علمك على الدلال والا دا طعك ؟!

اختار الحامولي مقام حجاز دوكاه لتلحين هذا الدور ، وكان أول من سجله على أسطوانه بعد وفاة الحامولي المطرب سليمان أبو داود ، وسجله أيضا عدد آخر من مطربي العشرينات .

ولعبده الحامولي ناقوس حزين من مقام الصبا ، من تأليفه وتلحينه ، يقول فيه :

كان مالى في حبك كان مالى

اما خلینی فی حالی

وكمان تصاحب غزالي

یا سیدی دا انا حبی عزیز

يوم شفتك حبيتك خالص

وسعيت لما بالود الخالص

من تيهك قلبي مش خالص

یا سیدی دا انا حبی عزیز

ويقال ان هذا الدور من تأليف إسهاعيل صبرى باشا ، ولكن الأرجح أنه من تأليف عبده الحامولي ، وقد سجل هذا الدور مطربان ، احدهما عبد الحي حلمي والآخر سليهان أبو داود .

وللحمولي دور آخر مشهور مطلعه ﴿ ياللي خليت م الحب ؟ من مقام العراق ، يقول :

ياللي خليت م الحب

حسك تلامسني

احسن انا هوه

تصبح جريح القلب

وتحب صدقني

بالغصب والقوة

ومن مقام العراق أيضا دور من تأليف الشيخ على أبو النصر وهو .. مثل الشيخ على الليثى .. كان من ندماء الخديو إسهاعيل باشا . . وكان الثلاثة : الحامولي والليثي وأبو النصر يجتمعون على منادمة الخديو في أوقات الصفاء والسرور . .

فؤادى أسالك قل لى

تعلمت الهوى دا منين ؟

وتاه فكرى معاك قال لى انا حاضر وأنت فين ؟؟ غرايب والنبى سيرك وحق اللحظ والخدين أنا قلبى ما فيه غيرك وليه قلبك يساع اتنين ؟

و يلاحظ ارتفاع مستوى الكلمات في هذا الزجل ارتفاعه في كلمات الشيخ على الليثي وإسماعيل صبرى باشا ، فقد كان الشيخ أبو النصر شاعرا وأديبا أيضا . .

وكان دور « مليك الحسن » أحد نواقيس عبده الحامولي ذات الصلصلة المدوية ، صاغة الحامولي من مقام الحجاز كار ويقول :

ملیك الحسن فی دولة جماله ملك عقلی وأفكاری وروحی ومن تیهه أسر قلبی بدلاله وزاد فی مجته وجدی ونوحی أنا عاشق ومغرم یا حبیبی ومین مثلی عشق یا حلو مثلك أعیش مغرم ویزداد بك لهیبی وأتهنی بانغامك ووصلك!

تنافس على تسجيل هذا الدور مطربا العقد الأول من القرن العشرين : الشيخ يوسف المنيلاوى وعبد الحي افندى حلمى ، وسجله كلاهما على اسطوانات أوديون ، وغناه صالح عبد الحي في الإذاعة المصرية ، ولا نعرف تسجيلا باقيا لهذا الدور من تسجيلات الإذاعة . .

وليست هذه جميع نواقيس عبده الحامولى التى شغلت برنينها الصافى المطرب اسباع معاصريه ، ثم شغلت من جاء بعدهم عن سمعوها من تلاميذه وزملاته وخلفائه الذين سجلوها على اسطوانات أو غنوها فى الإذاعات ، ولكن هذه النواقيس اتخذت منزلة فى تاريخ الغناء العربى المعاصر لا تقل عن المنزلة التى كانت لنواقيس « معبد » فى الغناء العربى المتقن قبل ثلاثة عشر قرنا من الزمان .

حكاية اسمها: عشاوشفنا

يتأمل المرء هذه الأغانى البدائية التى يسمونها « الموجة الجديدة » فيهوله منها انسلاخها التام ـ الحانا وايقاعات ـ عن جماليات الغناء العربى المتقن ، بل عن جماليات الغناء الشعبى الذى هو فرع صغير من الغناء المتقن . .

ويحزن المستمع لعجز الأصوات التى تؤدى أغانى « الموجة الجديدة» وانقطاعها عن خبرات الصوت العربى التى توارثها المغنون جيلا بعد جيل ، واضافوا إليها الكثير من التعديلات والتحسينات.

إن « الأغنية الحديثة» هي شريحة نغمية وإيقاعية ضئيلة جدا ، ومشوشة وعاجزة عن ملء مساحة حقيقية ولو صغيرة من أي قالب غنائي . . فهي ليست دورا ولا موشحا ولا قصيدة ولا موالا ولا طقطوقة ، ولا مجزوءات من هذه القوالب تستحق الوقوف عندها ، وإنها هي شذرات هجينة غير غنائية ، مصبوبة في أفرع واهية جدا من أجناس نغمية تنتمي للظريا _ إلى بعض المقامات العربية المتداولة ، وإلى الايقاعات البسيطة البدائية ، ولكن هذه الأغاني لا تعطى المستمع إلا ضجة عالية تدعوه إلى النهوض للانهاك مع الآخرين في الرقص الهيستيري .

وقد انقطعت الصلة تماما بين صناعة الغناء التراثية الدقيقة ، وبين الملحنين والمغنين الجدد، فلا يمكن أن نتحدث _ في وقت واحد ؛ عن الغناء العربي وعن أغانِ الموجة الجديدة . . أنها نقيضان من الناحية الفنية ، وبينها من البون الشاسع ما بين إقامة بناء ضخم كهرم الجيزة الأكبر، وبين أقامة « كشك » أو كوخ بدائي من البوص والقش .

ساورتنى هذه الخواطر وأنا استعرض عدة تسجيلات قديمة وحديثة للدور المشهور « عشنا وشفنا سنين » لمناسبة انقضاء مائة عام على تلحينه وغنائه . .

ولعل من المناسب أن نورد نص هذا الدور البارز في تاريخ الغناء العربي المتقن المعاصر ، ثم نستأنف خواطرنا حول تسجيلاته وقصته خلال مائة عام . .

عشنا وشفنا سنين ومن عاش يشوف العجب شربنا الضني ، والانين جعلناه لروحنا طرب غبرنا تملك وصال وإحنا نصيبنا خيال كده العدل يا منصفين ؟ حبيبي بوصلة ضنين هجرنی من غیر سبب قولوا له ولو بعد حين بأنى أنول الأرب تمام الجميل انجاز وصدق المعاهدة شرف ومن يتبع الرفق فازوعصره بفضله اعترف سلامي عليك يا زمان زمان الهنا والأمان بصفو الاحبة العزاز

هذه زبدة هذا الدور البديع التأليف الذي أوشكت كلماته العامية أن تكون عربية فصيحة . .

وقد ظل هذا الدور منسوبا إلى الشيخ محمد الدرويش مؤلف الأغانى المشهور فى القرن التاسع عشر ، ولكن هذه اللغة العالية ليست لغة الشيخ الدرويش الذى كان عامى الأسلوب ، وإنها هي لغة شيخ الشعراء إسهاعيل صبرى باشا الذى كتب عدة أغان لمحمد عثمان وعبده الحامولي ، ونسب الناس بعضها إلى الدرويش وغيره من المؤلفين . .

ملحن هذا الدور هو محمد عثمان نابغة التلحين في الربع الأخير من القرن التاسع عشر ، وقد لبث يغنيه طويلا حتى تنبه إليه زميله عبده الحامولي فأخذ يرسل بعض رجال بطانته إلى الحفلات التي يحييها محمد عثمان لكى يحفظوا الدور حفظا جيدا وينقلوه إليه ، فلما اتم عبده الحامولي حفظ الدور ، اخذ يغنيه هو أيضا في حفلاته ، وبلغ النبأ محمد عثمان فغضب من زميله عبده الحامولي وشكاه إلى « شيخ أرباب المغاني » محمد عبد الرحيم المسلوب ، وكان شيخ أرباب المغاني هو نقيب المغنين والعازفين ، في ذلك العصر ، ومن سلطته أن يأذن باحتراف مهنة الغناء لمن يجيدونها ، ويمنع من لا يجيدونها ، ولم يكن احد من الأدعياء يستطيع كسر هذه القاعدة الصلبة

كما يحدث الآن ، إذ تسمح نقابة الموسيقيين للكثيرين باحتراف الغناء وهم مجرد أدعياء . .

كان الشيخ المسلوب شديد الإعجاب بمحمد عثمان ملحنا - كما كان شديد الإعجاب بعبده الحامولي مطربا - فأراد أن يوفق بين الاثنين في خلافهما حول دور «عشنا وشفنا»، فبدأ بمحمد عثمان ملحن الدور، وقال له:

.. ماذا اغضبك يا سى محمد من سى عبده فى غنائه دور « عشنا وشفنا » . . أليس بينكها اتفاق على أن يغنى أدوارك فى أى وقت يشاء ، وقد غنى من قبل عدة أدوار من تلحينك مثل «جددى يا نفس حظك » . . و « غرامك علمنى النوح » . . . و « عهد الأخوة نحفظه » . . و «يا ما أنت واحشنى » . . و « مليكى أنا عبدك » . . و « فى البعد ياما كنت أنوح » . . و «كادنى الهوى » . . و «قد ما احبك زعلان منك » . . وغيرها كثير من أدوارك ؟

قال محمد عثمان:

_ لا اعترض على غناء سى عبده لأدوارى ، فهو يضفى عليها بصوته جمالا خاصا ، وهو ايضا يغنى أدوارك يا شيخ عبد الرحيم ، كما يغنى أدوار أحمد غنيمة ومحمود الخضراوى والآخرين . وكلهم مسرورون بغنائه لادوارهم . .

_ فها وجه اعتراضك إذن على غنائه لدور « عشنا وشفنا سنين » ؟

_ اعتراضى يقوم على أسباب فنيه بحته ، فأنا لحنت هذا الدور من مقام الراست خالصا من كل شائبة ، وقد تلقفه سى عبده فحوله من مقام الراست الخالص إلى مقام قريب منه هو مقام الدلنشين ، وأراد بذلك أن يوهم الناس أنه قام بتلحينه من جديد . .

كان الشيخ محمد عبد الرحيم المسلوب حجة فى المقامات والضروب ، ففهم على الفور ما صنعه عبده الحامولى حين نقل الدور من الراست إلى الدلنشين ، وذهب إلى عبده الحامولى يسأله عن السبب فيها صنعه بهذا الدور من التعديلات . . ودخل المسلوب والحامولى فى مناقشة فنية طويلة حاول فيها الحامولى أن يقول إن الدلنشين من عائلة الراست ، ولا يوجد فرق كبير بين اللحن كها يغنيه هو ، وبينه كها وضعه محمد عثمان . .

هذه قصة سمعتها من صالح عبد الحى قبل بضعة وأربعين عاما فى شرفة كازينو بديعة مصابنى فى ميدان الأوبرا بالقاهرة ، وكان _ رحمه الله _ خارجا فى ذلك الوقت من حفلة أقامتها منيرة المهدية فى مسرح الكازينو _ وهى آخر حفلة فى حياتها _ وكان حزينا لأن منيرة المهدية احتبس صوتها فى الحفلة . فلم تستطع الغناء ، فبكى صالح عبد الحى كها بكت أم كلثوم _ التى حضرت الحفلة _ و بكى آخرون من أهل الغناء والموسيقى . .

فى تلك الأيام كنت قد سمعت دور « عشنا وشفنا سنين » من صالح عبد الحى مرة أو مرتين فى الإذاعة المصرية ولم أكن فى ذلك الوقت استطيع أن اتبين الفروق الفنية بين الطرق المختلفة لآداء

هذا الدور ، ولا ادرى الفرق بين الراست عندما يكون خالصا أو بحتا ، وبينه حين تخالطه أجناس مقامات أخرى فيتحول إلى ما يسمى بمقام الدلنشين ، وهو مقام نادر وصعب ولا يقترب منه الملحنون إلا لماما . .

ولم يبق من تسجيلات صالح عبد الحى لدور « عشنا وشفنا سنين » إلا تسجيل واحد في الإذاعة ، هو أقل تسجيلاته لهذا الدور أهمية ، وقد قيل لى إن له تسجيلات أخرى لهذا الدور ولكنى لم اعثر عليها ، فلعل أحدا من كرام الناس يدلنا عليها . .

وقد اجتمعت عندى بعض تسجيلات هذا الدور من اسطوانات قديمة وأشرطة حديثة ، وهي كما يلي :

تسجيل على أسطوانة شركة الجراموفون بصوت أحمد فريد .

تسجيل على أسطوانة من الشركة نفسها بصوت محمد السبع.

تسجيل على أسطوانة من شركة أوديون بصوت سليهان أبو داود .

تسجيل على شريط كاسيت لصالح عبد الحي

تسجيل آخر لمحمد قنديل.

تسجيل لفرقة الموسيقي العربية.

وهذه التسجيلات الستة ترسم صورة الخلاف في آداء الدور بين ملحنه محمد عثمان ، وبين المطرب عبده الحامولي ، فالذين سمعوه قديما من عبده الحامولي ثم سجلوه على اسطوانات ، سجلوه كما سمعوه منه مع تصرفات لحنية منهم أضافوها إليها ، وهذا ما فعله سليمان أبو داود والآخرون . . ثم انتهت مقاليد الغناء الكلاسيكي منذ الثلاثينيات إلى صالح عبد الحي ـ وهو ملك الآداء ـ فأدى هذا الدور على عدة وجوه ، أحدها كما لحنه محمد عثمان ، والأخر كما غناه عبده الحامولي بإضافاته عليه ، ثم كما سمعه من خاله عبد الحي حلمي ، وله هو أيضا تصرفات عبده الحامولي بإضافاته عليه ، ثم كما سمعه من مطربي العقدين الأول والثاني من القرن العشرين ، ومن بعض وإضافات ، ثم كما سمعه من مطربي العقدين الأول والثاني من القرن العشرين ، ومن بعض الحفظة رواة ألحان محمد عثمان ، وعلى رأسهم إبناه إبراهيم عثمان وعزيز عثمان . .

والتسجيل الإذاعى الذى تركه لنا صالح عبد الحى لهذا الدور ، يؤديه فى صميم مقام الراست أو ما يسمى « راست الراست » . . ويتطرق منه إلى « راست النوى » وهو فى منزلة الجواب ، أى النغمة المرتفعة لمقام الراست البحت . . ويبدع صالح فى قرار الدور « الراست البحت » وفى جوابه « راست النوى » إبداعه المأثور ، وإن لم يكن هذا التسجيل أحسن تسجيلاته . ويستخدم المطربون من ذوى الأصوات الواسعة المساحة ، مقام راست النوى للانطلاق إلى الأجواء العليا ، والتغريد كما يشتهون ، واحسن من سمعناه يغرد فى الطبقات العليا من راست النوى هو القارىء

الشيخ مصطفى إسهاعيل الذى كان يتفنن فى هذا المقام تفننا يخلب الألباب ، ولم نسمع طوال حياتنا من يدانيه فى هذا الباب إلا أم كلثوم والشيخ محمد رفعت . .

وأحسن تسجيل لهذا الدور من الناحية الفنية ، هو تسجيل فرقة الموسيقي العربية بقيادة المايسترو عبد الحليم نويره الذي اسدى للغناء العربي المتقن خدمات عظيمة . .

ويأسف المرء حين يستمع إلى المطربات والمطربين المجهولى الاسماء الذين جمعهم عبد الحليم نويرة ودربهم باقتدار فائق على اداء هذا الدور . . فإن كل مطرب من هؤلاء المجهولين يساوى عشرة أو أكثر من مطربى زماننا هذا ، ومع ذلك لم يعرفهم أحد لأنهم وقفوا أنفسهم على الغناء الجماعى في فرقة الموسيقى العربية أو غيرها من الفرق كفرقة أم كلثوم التى ترعاها السوبرانو الكبيرة رتبة الحفنى . .

يؤدى هؤلاء المطربون والمطربات هذا الدور أداء جماعيا فذا بالغ الروعة ، وقد اعتمد عبد الحليم نويرة في تحفيظهم للدور على المزج بين اللحن كما وضعه محمد عثمان ، وبينه كما غناه عبده الحامولي ومن تلاه من مطربي العقدين الأول والثاني . . .

وهكذا رأينا الدور في تسجيل فرقة الموسيقى العربية يبدأ بالصبا الحسينى وينطلق في مقام راست النوى متداخلا مع جنس الصبا الحسينى ، وهو الجنس الذي تتكون من خلاياه النغمية شخصية مقام الراست الذي به يتم اختتام الدور . .

إن اللوحة الباهرة التى رسمها المايسترو عبد الحليم نويرة وفرقته لهذا الدور ، تجل عن الوصف جالا وروعة ، ومن عجب أن هذه اللوحة الفنية الكبيرة توشك هى وغيرها من لوحات فرقة الموسيقى العربية أن تضيع في غهار التراكهات المريضة التى سدت بها « الموجة الجديدة » السيئة السمعة طريق الغناء في هذه الأيام .

بقى تسجيل محمد قنديل لهذا الدور ، وينبغى أن نقول بلا مواربة ان صوت محمد قنديل على جاله ـ لا يصلح لأداء الأدوار ، لأنها تحتاج إلى أصوات شديدة الأسر ، وليس صوت محمد قنديل كذلك ، ولكنه يبدو متهاسكا وجميلا في الألحان التي تناسبه ، بل يبدو متفوقا في تلك الألحان . .

والذى سمعناه من تسجيل محمد قنديل يبدو مشوشا وهجينا ، لأن الملحن الذى دربه على الدور لم يكن على دراية بالصورة الصحيحة له ، مع أنه غناه فى مقام الدلنشين ، اى كها غنته فرقة الموسيقى العربية ، ولكن الدور _ لسوء الأداء _ بدا كأنه قد لحن من جديد وتم حذف مواضع الجهال والطرب منه ، وقد سبق أن بينا أن لهذا الدور عدة طرق للأداء ، ولكن ليس منها هذه الطريقة الرخوة الهشة التي أداه بها محمد قنديل .

أن الغناء العربي المتقن أشبه بعمليات كيميائية معقدة ، فإذا دخل جنس مقام على جنس

مقام آخر نتج منها جنس نغمى آخر فى المسار اللحنى الذى يمتد ولا يتوقف ، ويدخل جنس منه فى جنس آخر خلال تلك العملية الكيميائية الرائعة التى لا يجيدها ولا يعرف أسرارها إلا البارعون من أربابها ، والتى لا مثيل لها فى الغناء الأوروبى ، ولا فى أى لون آخر من ألوان الغناء فى العالم كله ، والتى اختفت تماما من الغناء فى الزمن الأخير ، فبات مسطحا بدائيا خاليا من أية لمحة فنية ذات قيمة . .

وتحية لهذا الدور الخالد في الغناء العربي المتقن المعاصر في عيد ميلاده المثوى ، بل عيد ذكراه ، لأنه قد انزوى ولم تبق الا ذكراه . . وقد كان هذا الدور يمثل صيحة احتجاج ضد الاحتلال البريطاني في العقد الأخير من القرن التاسع عشر اطلقها شيخ الشعراء إسهاعيل صبرى حين قال: « عشنا وشفنا سنين . . ومن عاش يشوف العجب . . غيرنا تملك وصال . . واحنا نصيبنا خيال» . .

أما الآن فلعل هذا الدور يمثل صيحة احتجاج على ما أصاب الغناء العربي من النوازل التي حلت بساحته ، وأوشكت أن تقضى عليه .

الرعبيل الأخبير من فرسان الدور الغنائي

يلفت النظر أن عددًا من أشهر وأكبر من تسلموا فن الدور بعد محمد عثمان لم يكونوا ملحنين، أو لم يكن التلحين عملهم الأساسى ، بل كانوا مطربين في المقام الأول ، وبعضهم لم يهارس التلحين قط . .

واختلط الملحنون الجدد _ الذين جاءوا بعد محمد عثمان _ بالمطربين المحترفين ونافسوهم أحيانا في غناء أدوار محمد عثمان والحامولي والمسلوب . .

وعندما نستعرض الأسطوانات القديمة نجد الأدوار مسجلة عليها بأصوات الملحنين كها نجدها مسجلة بأصوات المطربين ، ولعل هذا من حسن حظ فن الدور لأن اجتهاع الملحنين والمطربين على أدائه وتسجيله في الاسطوانات كان السبب في إبراز جميع ملامحه وخواصه الفنية ، وتثبيتها في الأسماع والأذهان .

ويمكن تقسيم هؤلاء المطربين والملحنين إلى ثلاثة أجيال متعاقبة تناقلت فن الدور سَماعًا قبل أن يعرف الغناء العربي طريقة التدوين بالعلامات الموسيقية الأوروبية . .

* الجيل الأول ، أخذ الأدوار عن المسلوب وعبده الحامولى ومحمد عثمان مباشرة كما يأخذ التلميذ أخذًا شفويا مباشرًا عن الأستاذ ، تلقينا وتعليها وتحفيظا وفى مقدمة هذا الجيل من المغنين والملحنين : يوسف المنيلاوى ومحم سالم العجوز وسيد الصفتى وأبو العلا محمد وداود حسنى وإبراهيم القبانى ومحمد السبع وعلى القصبجى « والد محمد القصبجى » وعلى عبد البارى وسليهان أبو داود ومحمود البولاقى وغيرهم . .

وعن هذا الجيل أخذ الجيل الثانى ، أمثال : عبد الحى حلمى وسلامة حجازى ومنيرة المهدية وزكى مراد وسيد شطا ونعيمة المصرية وأمين حسنين وعبد اللطيف البنا وإبراهيم شفيق وحسن الملوانى وصالح عبد الحى وسيد درويش وزكريا أحمد .

* ثم جاء الجيل الثالث والأنعير ، وأشهر فرسانه : أم كلثوم وعبد الوهاب وفتحية أحمد وأحمد المحلاوي ومحمود صبح . .

ويمكن إلحاق عدد من الأسهاء الأخرى بهذا الجيل أمثال إبراهيم حمودة وبديعة صادق وعباس البليدي وكارم محمود وإسهاعيل شبانة . .

وهؤلاء الذين ألحقناهم بالجيل الثالث جاءوا بعد انقضاء عصر الدور ، ولكنهم استمروا يؤدونه في المناسبات إلى جانب ما يؤدونه من الغناء الحديث ، ولم يعتبرهم النقاد من فرسان الدور الغنائي، ولكن اعتبروهم من حَفَظَته والقادرين على أدائه بعد انقضاء عصره . .

هذه الأجيال أو الطبقات الفنية ، غنت كلها أدوار المسلوب والحامولي وعثمان ، ونبغ من بينهم عدد من كبار ملحنى الدور أمثال إبراهيم القبانى وداود حسنى وسيد درويش وعلى القصبجى وكامل الخلعى وزكريا أحمد ومحمود صبح . .

لقد كان «الدور » خلال مائة عام تقريبا هو روح الغناء المصرى ، وكان لفن تلحين الدور تأثير عميق في طرائق تلحين القصيدة والموال والطقطوقة والتوشيح ، وتنافس المغنون في تسجيل الأدوار على الأسطوانات منذ العقد الأول من القرن العشرين ، فلم يكد عبده الحامولي يسجل أسطوانته البدائية الوحيدة _ التي ضاعت واندثرت فيها بعد _ حتى تهافت المغنون والملحنون على شركات الأسطوانات التي ألفها بعض الأجانب في مصر . .

وتحكى أكوام الأسطوانات التي مرت عليها عشرات السنين قصة التنافس الشديد بين المطربين في هذا المضيار . . فإن الدور الذي لحنه محمد عثمان ومطلعه : « أصل الغرام نظرة » غناه وسجله على الأسطوانات كل من : داود حسنى وعلى عبد البارى وسلامة حجازى وصالح عبد الحى في أوقات متقاربة . .

وسجل دور « بعد الخصام حبى اصطلح » لمحمد عثمان ، كل من : على عبد البارى وسليمان أبو داود وأبو العلا محمد . . وكان الشيخ أبو العلا محمد الملحن المشهور عمن تلقوا فن الدور على أيدى محمد عثمان وعبده الحامولي مباشرة . .

وتنافس المغنون فى تسجيل دور عبد الحامولى : « الله يصون دولة حسنك فسجله على اسطوانات أوديون : عبد الحى حلمى وسليمان أبو داود . . وعلى اسطوانات شركة الجراموفون : يوسف المنيلاوى ومحمد سليم . . وعلى اسطوانات بوليفون أحمد فريد . . فضلا عما سجله صالح عبد الحى وغيره للإذاعة فيها بعد . .

ولما لحن سيد درويش دور (أنا عشقت وشفت غيرى كتير عشق » . . سجلته له شركة بيضافون ، ثم سجلته لمنيرة المهدية ، وعرضت الشركة الأسطوانتين معا في السوق . .

وسجل دور « الحلو لما يعطف » للمسلوب ، كل من : عبد الحي حلمي ويوسف المنيلاوي وأحمد حسنين . .

ولما لحن داود حسنى دور: « سلمت روحك يا فؤادى للغرام » سجله يوسف المنيلاوى وعبد الحي حلمي وسليان أبو داود وعلى عبد البارى وسيد الصفتى . .

ونال دور « فؤادى طال عليه الهجر » الإبراهيم شفيق نجاحا قريبا من نجاح داود حسنى ، فغناه المنيلاوى ومحمد السبع والصفتى وعبد البارى وسليهان أبو داود . .

هكذا كان فن الدور في اوج أزدهاره مثار تنافس المغنين والملحنين جميعا ، لأنه كان المائدة الشهية التي يقبل عليها جمهور المستمعين ولم يكن عكنا بأية حال أن يستمر المغنى في مهنته ولو أسبوعا واحدا إذا خانته مقدرته على أداء الدور على أحسن وجه أ . .

ومع ذلك لم يكن محكنا أن يستمر الدور سلطانا على الغناء المصرى إلى الأبد . .

فلم يكد زكريا أحمد يلحن أدواره لأم كلثوم فى بداية الثلاثينيات حتى انسدل الستار على هذا الفن العظيم ، ولم يلحن أحد دورا جديدا بعد أن توقفت أم كلثوم وعبد الوهاب عن غناء الدور، واتجها إلى الألوان الغنائية الجديدة التى فرضها ظهور الراديو والسينيا ، وفرضها من قبل ازدهار المسرح الغنائى واستقطابه أشهر الملحنين والمغنين والمغنيات ، وفى مقدمتهم سيد درويش وداود حسنى وكامل الخلعى وزكريا أحمد ومنيره المهدية وسلامة حجازى وغيرهم . .

إن المسرح الغنائي كان السبب الأول في توقف فن الدور ، ولكنه لم يمنعه من الاستمرار ، حتى جاءت السينها والإذاعة فأوصدتا في وجهه الباب ، ووجها الملحنين والمغنين وجهة جديدة لا مكان فيها لهذا الفن الغنائي الذي انقضت مرحلته التاريخية . .

على أن فن الدور الغنائى ترك أثرا باقيا فى الغناء المصرى والغناء العربى المعاصر كله ، لأنه أنطق المغنين بلهجة غنائية جديدة راقية لم تكن متاحة لهم فى العصر الذى سبق عصر النهضة ، عصر الماليك العثمانية الذى انتهى عقب جلاء الفرنسيين عن مصر ، وانقراض هؤلاء الماليك وانقضاء زمانهم . .

ولولا ما صنعه محمدعثان والمسلوب وعبده الحامولى فى فن الدور لما استطاع الغناء المصرى أن يثب تلك الوثبة الفنية التاريخية الهائلة منذ منتصف العشرينيات إلى السبعينيات ، ولما أمكن أن تظهر أم كلثوم وعبد الوهاب وغيرهما فى الثوب الفنى الراثع المتجدد الذى رأيناه . . فالحقيقة أن عصر أم كلثوم وعبد الوهاب مدين للملحنين الفحول الذين تفننوا فى تلحين الأدوار الخالدة التى استوعبت مالا يمكن احصاؤه من الضروب والمقامات ، والتى لم يسبق للغناء المصرى والعربى أن سلك طرائقها من قبل . .

ويمكن أن يقال إن الأغاني الطويلة التي شغلت بها أم كلثوم الدنيا أربعين سنة هي وليدة فن

الدور وإن كانت مختلفة عنه ، بل إن الطقطوقة الحديثة هي أيضا وليدة هذا الفن وليست امتدادا للطقطوقة القديمة مثل « ارخى الستارة اللي ف ريحنا » وغيرها من طقاطيق ما قبل ستين عاما خلت . .

وليها غنى صالح عبد الحى فى الخمسينيات طقطوقة « ليه يا بنفسج بتبهج » من تلحين السنباطى كان صالح يقول مفتخرا: إن هذه الطقطوقة تساوى دورا غنائيا بأكمله! . .

ومن حق أولئك الملحنين الفحول الذين تفننوا في الدور أن نذكر طرفا من أعالهم ، ونكتفى بمحمد عثمان الذي لا ينسى المستمعون دوره « قدما احبك زعلان منك » وقد لحنه محمد عثمان مقام الصبا ، فأكسبته نغمة الصبا الحزينة مسحة من الشجن جعلت له مذاقا وجدانيا خاصا . وافتتن المغنون بهذا الدور فسجله على الاسطوانات الشيخ يوسف المنيلاوي وعبد الحي حلمي وسليمان أبو داود ومحمد السبع وصالح عبد الحي . . ثم سجله صالح عبد الحي للإذاعة المصرية .

ومن أدوار محمد عثمان:

- * دور « أنا يا بدر لم أنظر مثالك » . . من مقام الراست ، و إيقاعه سماعي دارج . . سجله محمد صادق .
 - * « إن كان كدا والاكدا » . . من مقام البياتي ، مسجل بصوت سليهان أبو داود .
- * دور « بستان جمالك من حسنه » . . راست . . مسجل بصوت عبد الحى حلمى ويوسف المنيلاوى وصالح عبد الحي . .
 - * دور « حبيت جميل طبعه الدلال » . . مقام شورى . . مسجل بصوت منيرة المهدية . .
- * دور « خدنى الهوى وصبحت عليل » . . مقام نهاوند . . مسجل بصوت يوسف المنيلاوى وعبد الحي وعلى عبد البارى وسليهان أبو داود .
- * دور « عشنا وشفنا سنين . . ومن عاش يشوف العجب » . . راست . . سجله محمد السبع وأحمد فريد وسليان أبو داود ، ثم سجله صالح عبد الحي للإذاعة المصرية . .
- * دور " فؤادى من لحاظك يا حبيبى » . . مقام حجاز دوكا . . مسجل بصوت سليهان أبو داود
- * دور « قده المياس زود وجدى » . . مقام بياتى دوكاه . . مسجل بصوت سلامة حجازى وعبد الحي حلمي . .
 - * دور « كل يوم أشكى من جراحى » . . . مقام نهاوند . . مسجل بصوت داود حسنى . .

- * دور « لسان الدمع أفصح من بياني » . . مقام عراق . . مسجل بأصوات المنيلاوي وعبد الحي حلمي وسليان أبو داود . .
- * دور « مليكي أنا عبدك » . . مقام راست . . مسجل بصوت عبد الحي حلمي وسليان أبو داود . .
- * دور « مليك الحسن في دولة جماله » . . مقام حجاز كار . . مسجل بصوت يوسف المنيلاوى وزكى مراد وعلى عبد البارى
 - * دور « من حبك أولى بقربك » . . مقام بياتي . . سجله سيد الصفتي وعبد الحي حلمي . .
- * دور « ياما أنت واحشنى وروحى فيك » . . مقام حجاز كار . . مسجل بصوت المنيلاوى وعبد الحي حلمي والسيد الصفتى ، وسجله صالح عبد الحي للإذاعة . .
- * دور « يا وصل شرف » . . مقام بياتي . . سجله محمد السبع وأحمد صابر وعبد الحي حلمي . . ومسجل في الإذاعة المصرية من صالح عبد الحي . .

ويطول بنا السرد ولا نستطيع إحصاء أدوار محمد عثمان التي ليس لها أي تسجيل بصوته ، فقد توفي قبل أن يدخل مصر اختراع الاسطوانات ، وتولى تسجيل أدواره المطربون الذين ذكرناهم . . ومن سوء الحظ أن تسجيلات الإذاعة بصوت صالح عبد الحي لهذه الأدوار، قد ضاع أكثرها بالإهمال والجهل وبها هوأسوأ من الجهل والإهمال . . ولم يبق إلا بعض هذه الأدوار في تسجيلاتها ، مثل : « يا وصل شرف » و « القلب داب اسعفي يا عين » «ياما أنت واحشني » . . و « حظ الحياة » و « عشنا وشفنا » و « في البعد ياما كنت أنوح » و قدما أحبك زعلان منك » . . و بعض الأدوار الآخرى وليست كل هذه التسجيلات صالحة للساع ! . .

ثم نستعرض بعض أعمال الرعيل الأخير من فرسان فن الدور ، ونقتصر من هؤلاء الفرسان على ثلاثة هم : إبراهيم القبانى وداود حسنى وسيد درويش . . فهؤلاء الثلاثة هم أكثر الملحنين اللهن جاءوا فى آخر عصر الدور ، إنتاجا للأدوار ، مع جودة إنتاجهم وتنوعه . .

أدوار إبراهيم القباني

ونظرة إلى الاسطوانات القديمة تدلنا على براعة إبراهيم القباني في تلحين الدور ، وقد احتفى المطربون بأدواره فسجلوها بأصواتهم ، ومنها هذه الأدوار:

- * « انظر لحسن الجميل . . واعشق كهاله » . . مقام راحة الأرواح . . مسجل بصوته . .
 - * « البلبل جاني وقال لى » . . مقام راست . . مسجل بصوت منيرة المهدية .
 - * « جعلت هجرى عوايدك » مقام حجاز . . مسجل السيد الصفتى ومحمد سليم .
 - * « حبيت أنا من أول وجديد » . . مقام نها وند . . بصوت زكى مراد .

- * الحبيب كان ليه هجرني » . . مقام عراق . . مسجل بصوته .
 - * « دوام الأنس راحة للفؤاد » خزام مصمودى . . بصوته .
- * « قبل ما تلوف بالمحبة » . . بياتي . . مسجل بصوته وصوت السيد الصفتي . .
 - * « ما كنت قلت ما تعشقش » . . مقام صبا . . بصوت السيد الصفتى .
- * « يعيش ويعشق قلبي » . . مقام صبا . . مسجل بصوت محمد أنور وسليهان أبو داود . .

أدوار داود حسني

أما داود حسنى فهو أغزر الملحنين إنتاجا فى فن الدور ، وقد لحن فى هذا الفن أكثر مما لحن أستاذه محمد عثمان ، وأتى فيه ببدائع كثيرة غناها المطربون فى العقود الثلاثة الأولى من القرن العشرين . . ولا شك أن داود حسنى بغزارة إنتاجه فى الدور وكثرة بدائعه ، يعتبر أعظم ملحنى الدور بعد محمد عثمان ، وخاتم الملحنين الكبار فى هذا المجال . .

ومن أدواره:

- * «أشكى لمين ذل الهوى » . . مقام بياتى . . مسجل بأصوات زكى مراد ومنيرة المهدية وصالح عبد الحي .
 - * « بافتكارك إيه يفيدك » . . نهاوند . . بصوت الشيخ يوسف المنيلاوي .
 - * « بادر على حظ الأيام » . . مقام عراق . . بصوت داود حسنى .
 - * « بلبل زمانك صاح » . . بياتي . . بصوته .
 - * « بين الدلال والغضب » . . مقام شورى . . بصوت زكى مراد
 - * « ترتيب جالك وشكلك » . . مقام عراق . . بصوت الصفتى
 - * « دليل الحب في قلبي تحكم » . . مقام حجاز دوكاه . . بصوت الصفتي وسليمان أبو داود . .
 - * « الزهر والأغصان . . روضة للعشاق » . . بياتي . . بصوت داود حسني .
 - * « طول عمرك موعود يا قلبي » . . بصوت سكينة حسن . .
 - * « عزيز حبك أديني فُته » . . سيكاه . . بصوت السيد الصفتى . .
 - * (في بحر العشق جفنك صاد قلبي » . . حجاز كار . . بصوت داود حسني .
- * « القلب ف حب الهوى » . . لو كنت تعرف تعذره 1 . . حجاز كاركرد . . بصوت السيد الصفتي . .
- * « قلبى يجبك ولكن » . . مقام بستنيكار سيكاه . . بصوت محمود البولاقي وزكى مراد والسيد الصفتي .
 - * « كابدت الزمن وشفت المحن » . . سيكاه . . بصوت داود حسنى .

- * « مبادى العشق نظره » . . حجاز كار . . بصوت الصفتى
- * « النوم غلب على الجفون » . . راست . . بصوت داود حسنى
- * « هوى حبيبي يوافقني » . . حجاز دوكاه . . بصوته وصوت الصفتي .
- * « يا طائع السعد افرح لى » . . راست . . بصوت سليان أبو داود والصفتى .

أدوار سيد درويش

وإذا كان داود حسنى أغزر الملحنين إنتاجا للأدوار ، فيمكن أن يقال إن سيد درويش كان غزيرا في هذا المجال ، إذا راعينا قصر عمره في الدنيا ، فقد عاش سيد درويش اثنين وثلاثين عاما فقط أنتج خلالها عددا من الأدوار ، وجدد في فن الدور وفتح له أبواب التعبير إلى جانب أبواب التطريب . . أما داود حسنى فقد امتد عمره من عصر عبده الحامولي إلى سنة ١٩٣٧ ، ولحن للطبقة الأولى من المغنين في مطلع القرن العشرين كما لحن لأم كلثوم حتى منتصف الثلاثينيات تقريبا . .

ولسيد درويش أدوار شهيرة جدا ، وله أيضا أدوار مغمورة لا يعرفها إلا القليلون . .

وحسبك من أدوار سيد درويش الدور الذائع : « أنا هويته وانتهيت » وقد سجله بصوته ، وغناه وسجله من بعده الكثيرون ، وكانت سعاد محمد آخر من سجل هذا الدور الرائع . .

وله دور « ضيعت مستقبل حياتي في هواك » وهو مسجل بأصوات كثيرة ، أحسنها صوت صالح عبد الحي .

وقد تأثر بطريقة سيد درويش كل من جاء بعده من الملحنين وأهمهم _ فى مجال تلحين الدور _ زكريا أحمد الذى صاغ دورا رائعا فذا لا مثيل له بين الأدوار قديمها وجديدها ، هو دور « هودا يخلص من الله » الذى غنته أم كلثوم . . كما تأثر به تأثرا عميقا محمد عبد الوهاب الذى لم يقتصر تأثره بفن سيد درويش ، على طريقته فى تلحين الدور ، بل امتد تأثره إلى جميع ألوان التلحين . .

بل إن داود حسنى الذى ولد قبل سيد درويش بثلاثين عاما وحضر أيام عبده الحامولي ومحمد عثمان والمسلوب ، قد تأثر بسيد درويش في تلحين الأدوار والطقاطيق والمسرحيات الغنائية . .

ويمكن فى آخر الأمر أن يقال أن الرعيل الأخير من فرسان فن الدور كانوا كثيرين ، ولكن أبرعهم هم الثلاثة الذين ذكرناهم : القبانى وداود حسنى وسيد درويش . . ثم زكريا أحمد ومحمد عبد الوهاب . .

وماذ عن كبار الملحنين الذين عاصروا هؤلاء ؟ ! . . .

إن محمد القصبجى لم يلحن إلا دورا أو دورين ، مع أن والده الشيخ على القصبجى لحن أدوارا كثيرة . . وكذلك رياض السنباطى لم يلحن شيئا من الأدوار ، مع أنه والده الشيخ محمد السنباطى ساهم في تلحينها . .

ولم يتخل الرعيل الأخير من ملحنى الدور عن مهمتهم طواعية ، بل تخلوا عنها كارهين مستسلمين للمقادير وتطورات الزمن التي أخرجت فن الدور من ساحة الغناء بعد أن احتل أكبر بقعة فيها زمنا طويلا (١).

⁽١) أفردنا بحثا خاصا لأدوار سيد درويش على ص ١٤٣ وما بعدها .

لما بدا يتثنى

فى الستينيات ، ظهرت فرقة الموسيقى العربية بقيادة الملحن والمطرب والمايسترو المرحوم عبد الحليم نويرة ، فأضافت إلى الغناء العربى فى مصر _ ثم فى بقية الأقطار العربية _ لونا كان قد أوشك أن يختفى على الرغم من أهميته الفائقة فى الغناء العربى ، ونعنى به « فن الموشح » الذى يعتبر من الدعائم الأساسية فى هذا الغناء ، ولا يمكن أن يتجاهل دراسته أى مطرب أو ملحن حقيق .

كان الغناء العربى بخير وعافية عندما ظهرت فرقة الموسيقى العربية إلى الوجود . . كانت أم كلثوم موجودة ، وفي أوج تألقها ، وكان عبد الوهاب يغنى أحيانًا ، ويلحن في كثير من الأحيان ، وكان في الساحة عدد كبير من المطربين والمطربات ، يكفى أن نذكر منهم عبد الحليم حافظ وفريد الأطرش وفايزة أحمد ، رحمهم الله .

وفى تلك الأيام الطيبة سمع الجمهور عددا كبيرًا جدا من الموشحات ، ولكن القليل منها تم تسجيله حينذاك . . ثم تدارك عبد الحليم نويرة وزملاؤه هذا الأمر ، وسجلوا بعض الموشحات على أشرطة الكاسيت ، ومن بينها موشح « لما بدا يتثنى » . .

يقول الموشح:

لما بدا یتنی حبی جماله فتنی أو ما بلحظه أسرنا غصن نقاحین مال وعدی ویا حیرتی مالی راحم شکوتی فی الحب من لوعتی

الامليك الجمال

ولهذا الموشح قصة ، فإن أول من طلع به في مصر شيخ المطربين والملحنين الشيخ محمد عبد الرحيم المسلوب.

وظل هذا الموشح معروفا بأنه من تلحين الشيخ المسلوب ، ثم قيل إنه من التراث الأندلسى ، ولكن تلاميذ الشيخ المسلوب يؤكدون أن هذا الموشح من تأليف وتلحين الشيخ ، وإن كانت فيه بعض كلهات مأخوذة من الموشحات الأندلسية .

ورأينا في كليات الموشح أنها مصرية الطابع واللهجة ، ولم تكن لهجة الأندلس هكذا ، وكل المأثورات الأندلسية ذات لهجة معروفة ، إلا ما لعبت فيه أيدى بعض الملحنين الأتراك وغيرهم من المتأثرين بهم في مصر ، إذ أضافوا إلى التواشيح كليات مثل : « يا لا للي » و « أمان » و «جانم » ، فضلا عن الآهات ، وأحيانًا « يا عين » . .

أما لحن الموشح ، فهو من مقام النهاوند ، وهذا المقام يشبه فى درجاته وأبعاد سلمه «المقام الصغير » الافرنجى وإن كان التركيب النغمى يختلف بطبيعة الحال ، لأن نغمات النهاوند كبقية المقامات العربية تدخلها أجناس من المقامات الأخرى ، مما يجعل لها فى الأسماع طابعا مختلفا تماما عن طابع الموسيقى الأوروبية ، وإن بقى الأساس النظرى البحت للنهاوند والمقام الصغير ، وإحدا .

وفى توشيح « لما بدا يتثنى » حشد كبير عجيب من صور الألحان العربية ، مع أن صيغته ، أى « الفورم _ Form » هى بعينها صيغة « الروندو _ Rondo » المتطورة المعروفة فى الموسيقى الأوروبية ، ولا يمكن بطبيعة الحال أن يكون الشيخ محمد المسلوب قد أخذ صيغة « الروندو » من الأوربيين ولا يمكن أيضا أن يكون الأندلسيون قد أخذوها من الأوروبيين . . فإن الأوربيين هم الذين أخذوا الموسيقى من الأندلسيين .

إن روعة هذا الموشح تتجلى فى أن مكوناته الموسيقية سليمة تماما من وجهة النظر الأوروبية ، وهى فى الوقت نفسه عربية لحاً ودمًا . فإن مقام النهاوند يخلو من الأرباع الصوتية التى ما زالت الأذن الأوروبية تفشل فى تذوقها ، وقد ساعد تلحين هذا الموشح من مقام نهاوند ، على الوصول إلى هذه النتيجة ، لكن عبقرية الصياغة اللحنية هى أساس القيمة الفنية للموشح .

وقد استخدم الشيخ المسلوب في إيقاعات الموشح ميزانا كبيرا هو السياعي الثقيل الذي جرت عادة الملحنين على استعاله في التواشيح ، هو والموازين الكبيرة الأخرى المعروفة مثل : الدارج والمخمس والمربع والمدور والمصمودي والمحجر الخ . .

ومهها يكن من شيء ، وسواء أكان ملحن هذا الموشح هو الشيخ المسلوب ، أم كان شيخًا آخر من ملحنى الأندلس فإن هذا الموشح يعتبر تحفة لحنية وإيقاعية رائعة ، سبقت عصرها في الغناء العربى ، وهي الآن تسبق عصرنا ، خصوصًا بعد هبوط التلحين والغناء إلى الدرك السحيق!

وقد أدت فرقة الموسيقى العربية بأصواتها وآلات عازفيها وضاربى إيقاعها ، هذا الموشح الفريد، اداء قويا معبرا دقيقا أبرز جماله ، ووفاه حقه الجدير به عند المستمعين الذين يقدرون قيمته الفنية والتاريخية .

الشيخ القصبجى والسنباطى أفندى في الأدوار والطقاطيق

كثيرون لا يعرفون أن والد محمد القصبجى كان ملحنا كبيرا ، ومغنيا أيضا ، وكذلك كان والد رياض السنباطى . . وبيئة الغناء والتلحين ، هى المدرسة الفنية الحقيقية التى تعلم فيها محمد القصبجى ورياض السنباطى فنون الغناء والتلحين ، وكان والد كل منها مثلا يقتدى به ، ويحاول أن يبلغ مكانته في التلحين والغناء . .

والد محمد القصبجى هو الشيخ على إبراهيم القصبجى وكان كالكثيرين من ملحنى ومطربى عصره ، قارئا للقرآن الكريم ومنشدا فى حلقات الذكر والموالد ، وكان مجبوبا من كبار مطربى عصره ، يعطيهم ألحانه أحيانا بلا مقابل ، فيغنونها فى حفلاتهم كما يغنيها هو فى حفلاته . .

ولم يكن أحد يجاريه في المقدرة على العزف على أوتار العود . . وقد ورث عنه ابنه محمد القصبجي هذه المقدرة فأصبح أستاذا لمحمد عبد الوهاب وغيره في عزف العود . .

ولكن شهرة الشيخ على القصبجي التي كانت له في عصره ، خفتت بعد موته ، وبات مجهولا من بعض دارسي تاريخ الغناء العربي المعاصر . .

إلا أن وثائق عصره لا تغفل حقه ، فهى تسجل له جميع أعاله فى التلحين ، وتضعه فى منزلته كملحن للدور والموشح والموال والقصيدة فى عصر عبده الحامولى ومحمد عثمان ، ثم فى عصر المنيلاوى وعبد الحى حلمى ، إلى الربع الأول من القرن العشرين . .

وقد غنى عبده الحامولي والمنيلاوي معظم أدوار الشيخ على القصبجي ، ولكن لم يتح لهذه الأدوار أن تسجل بصوتيهما على الاسطوانات ، كما أن الشيخ على القصبجي لم يهتم بتسجيلها بصوته . .

ومن هذه الأدوار: بتيهك وصدك قلبى انكوى امتى صفاك؟! . .

اسيرك وحبك أذله الهوى يا طول جفاك ! . . لحظك نبال يا ذا الغزال قلبي هواك

الدور من مقام الراست ، غناه الشيخ على القصبجي ومعاصروه الأوائل ، وغناه صالح عبد الحي في حفلاته الإذاعية خلال الثلاثينيات . .

وللشيخ على القصبجى دور من مقام الحجاز كار كان يعتز به كثيرا، ويضن به على غيره من المغنين ، فلم يكن يرضى بالجلوس إليهم لتحفيظهم هذا الدور وتدريبهم عليه ، حتى يبقى الدور ملكا له وحده ، يغنيه في حفلاته الخاصة . . يقول الدور :

بجاله فرحان والدلال خايل عليه .

تايه على العشاق ومين يقدر عليه

وقد سمعت المطرب المرحوم محمد عبد المطلب يدندن مرة بلحن من مقام السيكا يقول: حياتي عز بعد العاذلين.

وصبرى كل ما طال ارتاح

فسألته عن ملحنه ، فقال انه محمد القصبجي . . فقلت له : إن قالب الدور واضح في اللحن ، ولم يكن محمد القصبجي يكثر من تلحين الأدوار! .

ثم اتفق انى كنت ابحث فى المراجع القديمة عن بعض أدوار المرحوم محمد عثمان ، فوجدت هذا الدور منسوبا إلى المرحوم الشيخ على القصبجى ، ففهمت عندها لماذا اختلط الأمر على عبد المطلب بين اسم القصبجى الأبن والقصبجى الأب . .

وثمة دور من مقام الكردان يقول:

سباني بسهم العين

وقلبي في حبك هام

صدود الملاح يومين

وهجرك سنين وإيام

هذا الدور مسجل على الأسطوانات بصوت الشيخ أبوالعلا محمد ، وصوت المطرب زكى مراد.

وكان الشيخ أبو العلا يقول انه من الأدوار القديمة التي كانت متداولة في المرحلة الأولى لفن الدور قبل عبده الحامولي ومحمد عثمان ، ولكن زكى مراد قال في أحاديث منشورة له بأن هذا الدور من تلحين الشيخ على القصبجي ، وأظن أن الأصح هو قول الشيخ « أبو العلا محمد» ، لأن هذا

الدور أشبه بأدوار النصف الأول من القرن التاسع عشر ، قبل أن يتحول الدور إلى صرح غنائى باذخ . .

وللشيخ على القصبجى دور بديع التلحين من مقام الصبا ، يذُكِّر مستمعيه بالدور الراتع : «قد ما احبك زعلان منك » لمحمد عثمان ، وهو من المقام نفسه ، ويقول دور الشيخ القصبجى :

السحر حلال ان كان من لفظك

والسكر حرام إلا من لفظك

علشان الحب إن كان لي ذنب

ترحم يا حلو ، يا سيد الكل .

وآخر من غنى هذا الدور كان صالح عبد الحى ، ولم يسجله على اسطوانه ، وليس له تسجيل اذاعى . .

وكان المطرب الشيخ سيد الصفتى يحتفل كثيرا بألحان صديقه الشيخ على القصبجى ، وقد بقى يؤديها حتى بداية الثلاثينيات . . ومن الشيخ الصفتى عرف الكثيرون الحانا مجهولة للشيخ القصبجى . .

ومن أشهر الأدوار التي كان يغنيها الشيخ الصفتي من تلحين الشيخ القصبجي ، دور يقول :

العشق له شرع وأحكام

وكل عاشل له مذهب

والعشق تحليه اللوام

والذل للمحبوب يوجب

وإن كان حبيبك يوم أذنب

أطلب رضاه واشكى الأيام

الدور من مقام الحسينى ، وكان الشيخ الصفتى يتصرف فى أدائه بها يشبه التأذين فوق منابر المسجد ، مستغلا فى ذلك الإمكانات الفنية لمقام الحسينى فى آداء الآذان . .

وكان الشيخ الصفتى ايضا يغنى دورا من تلحين الشيخ القصبجى ـ مقام سيكاه ـ يقول:

القلب مشتاق وإللى احبه قاسى

دا هجر وفراق ياما قلبي يقاسي

وسمعت من بعض المخضرمين أن هذا الدور مسجل بصوت المطرب زكى مراد على أسطوانه ، ولكني لم أعثر على هذا التسجيل . . ومن الأدوار التي لحنها الشيخ على القصبجي وغناها عدة مطربين ومطربات ، دور من مقام الحجاز دوكاه ، يقول مطلعه :

نور الصباح من طلعتك والبدر من طيفك ظهر

والشيخ على القصبجى من الملحنين الكبار الذين امتنعوا عن تلحين الطقاطيق بعض الوقت، ثم وجد أن المساهمة في هذا اللون من الألحان ، يثرى الغناء المصرى الذي بقى مدة طويلة في القوالب المعروفة ، لذلك لحن الشيخ بعض الطقاطيق ، ولكن هذه الطقاطيق كانت قليلة جدا بالقياس إلى ما لحنه من الأدوار والقصائد والموشحات ، ولا أعرف للشيخ على القصبجى إلا طقطوقتين ، احداهما من مقام السيكاه ، ومطلعها :

الورد ريحته بتنعش

وشرابه للجسم يفرفش

أنا أحب الورد . . .

والأخرى من مقام البياتي ، ومطلعها :

یا تفاح یا سکری یا ناعم

يا مورد الخدين أنا هايم

وهذه الطقطوقة مسجلة على أسطوانات أوديون بصوت المطرب زكى مراد . .

وبعض المخضرمين يقول ان الشيخ على القصبجى كان يعرف «النوتة الموسيقية » الأوروبية ونحن نشك في هذا الأمر ، لأن معرفة « النوتة » لم يكن يفخر بها كبار الملحنين والمطربين في ذلك العصر . . ولو أن الشيخ كان يعرفها لسجل بها أدواره وطقاطيقه وألحانه ، ولكن لا يوجد لحن واحد مسجل بالنوته من ألحان الشيخ القصبجى في أيامه (١). .

وقد اضطر ابنه محمد القصبجى ، عندما أراد أن يتعلم النوتة ، إلى الاستعانة بعازف رومى كان يعرف النوتة . . فكيف لم يتعلمها من أبيه كها تعلم ضرب العود ؟

لقد كانت الحياة الفنية للشيخ على القصبجى شديدة الثراء ، على الرغم من إنه كان شيخا متقشفا لا يعرف ثراء المال ، وعاش في منزله بحى عابدين في القاهرة ، لا يملك إلا القليل من حطام الدنيا ، واضطر إلى الحاق ابنه « محمد القصبجي » ببعض الأعمال اليدوية ، قبل أن يتمكن من الحاقه بمدرسة المعلمين الأولية .

⁽١) روى أمير الكهان سامى الشرّا في مذكراته أن كبار المطربين في العقد الأول من القرن العشرين نصحوه بأن يكتم معرفته بالنوتة الموسيقية ، لكيلا يستخف به المطربون والملحنون أيا مئل أ . .

الشيخ القادم من « سنباط » . .

وكان الشيخ على القصبجى يكبر الشيخ محمد السنباطى « والد رياض السنباطى » بسنوات قليلة ، كما أن محمد القصبجى كان أكبر من رياض السنباطى ببضع سنوات . .

والشيخ محمد السنباطى كان ملحنا ومطربا ومنشدامثل صديقة الشيخ القصبجى ، ولكن الشيخ القصبجى كان قاهريا لم يسكن الأرياف قط ، أما الشيخ السنباطى فكان من قرية «سنباط» التابعة لمديرية «محافظة» الدقهلية وهى المديرية أو المحافظة التى تتبعها قرية «طهاى الزهايرة» مسقط رأس كوكب الشرق أم كلثوم . .

وهكذا كان الشيخ على القصبجى قاهريا حضريا ، وكان الشيخ محمد السنباطى «دقهلويا» ريفيا ، و لكن الفن جمع بينها ، خصوصا بعدما استقر الشيخ السنباطى مع ابنه رياض في مدينة القاهرة . .

وللشيخ محمد السنباطى عدد من الأدوار الجيدة ، ولكنه لم يتردد في تلحين الطقاطيق عندما نجح هذا القالب الجديد ، واجتذب المستمعين من جميع الطبقات . .

وكان الشيخ محمد السنباطى يلحن لنفسه ويغنى ألحانه ، ولا يضن بها على المطربين الآخرين. . ومن طقاطيقه التى كانت ذائعة فى أوائل العشرينات ، طقطوقة ـ مقام بياتى ـ مطلعها :

يا بديعة الحسن يا معشوقة

لكل الناس . .

يا قطقطوقة يا حلوة . .

وهذه الطقطوطة طويلة نسبيا ، نسج فيها الشيخ السنباطى على غرار مخترع قالب الطقطوطة حينذاك الملحن المغنى محمد على لعبة . .

وقد ارتدى الشيخ محمد السنباطى ملابس « الأفندية » فكان من طلائع مطربى عصره فى التحول من الجبة والعيامة إلى البدلة والطربوش ، أما صديقة الشيخ على القصبجى فقد حافظ على زيه إلى النهاية ، وكذلك الأمر مع صديقه و « بلدياته » الشيخ إبراهيم البلتاجى « والد أم كلثوم » الذى تمسك بزى المشايخ حتى وفاته أ . .

وبعدما أصبح الشيخ السنباطى فى عداد الأفندية ، كثرت طقاطيقة الخفيفة المرحة ، مثل الطقطوطة التى مطلعها :

یا خفه ولینه . . وعلیّ حنینه بعدك یا حبیبی مش هین

يالله تعالى . . قول لى ع الحالة

وأنا لك مياله . . بعدك دا يجنن

وهذه الطقطوقة من أغانى الغزل بالمذكر تارة ، وبالمؤنث تارة أخرى ، وقد تحدثنا في بعض كتبنا عن هذا اللون من الغناء القديم . .

ومن طقاطيقه أيضا:

يا خس الروضة يا حلويا دي الخس

أنا حبيبي موده أحبه وبس

الخس الأخضر وأكله حلوزي السكر

لما أشوف الحلو يسكر أحبه وبس

هكذا . . عاش هذان الملحنان الكبيران ، وقد رحل محمد السنباطى ورحل على القصبجى ، من دون أن يدرى أى منها أن ابنه سوف يملأ الدنيا فنا رفيعا ، وأن ما غرساه فى هذين النجلين سوف يثمر أعظم الثمرات ! . .

الفصل الثالث

سيد درويش وزكريا أحمد

- * سيد درويش وأخوه في الرضاعة

 - * أدوار سيد درويش * زكريا أحمد وأدواره التسعة
 - * بدايات زكريا في الطقطوقة

سسيد درويسش وأخوه في الرضاعة

فى مذكراته التى ما زال أكثرها مخطوطا ، يكشف الكاتب الكبير المرحوم محمد لطفى جمعة سرا لا يعرفه أحد ، وهو أنه أخ للملحن الكبير المرحوم سيد درويش ، ولكن ليس من أبيه وامه ، وإنها فى « الرضاعة » !!

وكلنا يعرف سيد درويش ، فلنتعرف إلى أخيه محمد لطفى جمعه لكى نعرف قصة أخرته في الرضاعة لسيد درويش . .

كان محمد لطفى جمعة الأخ الأكبر لسيد درويش ، فقد ولد قبل أن يولد سيد بخمس سنوات، في حي كوم الدكة بالاسكندرية ، وقد قدر لهذا الحي الشعبي أن يشهد ميلاد الأخوين : لطفى جمعة سنة ١٨٨٦ وسيد درويش سنة ١٨٩٦ وعاش الأخ الأكبر ثلاثين عاما بعد وفاة الأخ الأصغر. .

يقول الكاتب الأديب الأستاذ رابح لطفى جمعة _ نجل محمد لطفى جمعة _ فى الكتاب الذى نشر فيه بعض الأعيال الأدبية لوالده ، أنه _ رحمه الله _ تلقى تعليمه الابتدائى فى القاهرة ثم فى بيروت ، ثم عاد من بيروت والتحق بمدرسة المعلمين فى درب الجهاميز ، وهى غير مدرسة المعلمين التى كانت فى حى المنيرة بالقاهرة ، فمدرسة درب الجهاميز متوسطة ، ومدرسة المنيرة كانت من أشهر « المدارس العليا » قبل انشاء الجامعة المصرية الأولى التى تعرف الآن بجامعة المقاهرة . .

درس لطفى جمعة فى مدرسة المعلمين اللغة الانكليزية ، ولما تخرج اشتغل مدرسا للترجمة فى المدارس الابتدائية ، ثم اشتغل بالصحافة واشتغل بالسياسة مؤيدا لحزب الزعيم مصطفى كامل باشا المسمى بالحزب الوطنى . .

ويقول الأستاد رابح لطفي جمعة:

« في سنة ١٩٠٦ وقعت فاجعة دنشواء التي شنقت فيها السلطات البريطانية عددا من

الفلاحين المصريين الأبرياء فانطلق لطفى جمعة يكتب في صحيفتة ضد السياسة البريطانية الاستعمارية ، ولفتت مقالاته انظار الوطنيين والساسة . .

ودرس لطفى جمعة بجهده الشخصى حتى نال شهادة البكالوريا التى أهلته للالتحاق بمدرسة الحقوق والادارة _ وهى كلية الحقوق الآن _ وكانت تلقب حينذاك بمدرسة الوزراء، أن عددا كبيرا من خريجيها شقوا طريقهم إلى منصب الوزارة، ولكن لطفى جمعة لم يشق طريقة إلى الوزارة ، بل شقه إلى خارج مدرسة الحقوق ، إذ فصلته سنة ١٩٠٨ بسبب خطاب عنيف ضد الاحتلال البريطانى، ألقاه فى حفل اقيم فى ذكرى مرور أربعين يوما على وفاة الزعيم مصطفى كامل. .

انتقل لطفى جمعة من مدرسة الحقوق المصرية إلى مدرسة الحقوق الفرنسية بالقاهرة ، ولكن الحكومة المصرية لم تكن تعترف بشهادات هذه المدرسة ، فسافر إلى فرنسا والتحق بكلية الحقوق فى جامعة ليون ، و كانت الحكومة المصرية تعترف بشهادات الجامعات الفرنسية بعد اداء امتحان للمعادلة . وحصل على الدكتوراه فى القانون من تلك الجامعة ، ولكنه لم يضع لقب « الدكتور » بجوار اسمه طوال حياته العملية التى قضاها فى المحاماة رافضا المناصب الحكومية ، منهمكا فى الكتابة الصحفية والأدبية طوال نصف قرن حتى توفى إلى رحمة الله سنة ١٩٥٣ .

ولطفى جمعة ، عرفه جيلنا جيل كاتب هذه السطور - من مقالاته الغزيرة المتعددة الاتجاهات في الدين والسياسة والتاريخ والاجتماع والاقتصاد والأدب والشعر والقصة والفن . . وكانت له اتجاهات عروبية واضحة ، واتذكر الآن مقالاته في مجلة (الرابطة العربية) التي كانت تصدر في القاهرة ، وقد لبثت زمنا طويلا احتفظ بعدد من هذه المجلة لأنه كان يحتوى على قصيدة لى نظمتها في أيام الصبا ، وكان في هذا العدد نفسه مقال كبير للطفى جمعة . .

إن مكانة لطفى جمعة عند أبناء جيلنا ـ الذى صار الآن جيلا قديما ـ لا تقل خطورة عن مكانة المعقاد والمازنى وطه حسين ومصطفى صادق الرافعى وامثالهم من أساطين تلك الأيام. فقد امتاز لطفى جمعة عن هؤلاء جميعا بروح الجهاد فى سبيل القضية الوطنية طوال حياته ، فأنشأ من أجلها الصحف ، وسافر إلى أوروبا وكتب فى صحفها ، وجاهد مع الزعيم محمد فريد بك خليفة مصطفى كامل باشا ، ودافع عن قضية فلسطين فى الثلاثينيات ، وكان من الأدباء المصريين القلائل الذين توثقت علاقاتهم بأدباء المشرق العربى ، حتى انتخبه المجمع العلمى العربى بدمشق عضوا مراسلا له ، وكان رئيس هذا المجمع _ محمد كرد على _ من اوثق أصدقاء محمد لطفى جمعة . .

وكان _ رحمه الله _ من أكثر أدباء عصره اهتهاما بالفنون ، وقد مثلت فوقة جورج أبيض إحدى

مسرحياته سنة ١٩١٦ ، ومثلت فرقة عبد الرحمين رشيدى مسرحية أخبرى لـ سنة ١٩١٩ ، وفياز بجائزة التأليف المسرحي سنة ١٩٢٦ .

وكان لطفى جمعة ـ مثل أخيه فى الرضاعة سيد درويش ـ منجبا ، فقد رزق سيد درويش فى حياته القصيرة بعدة بنين وبنات ، ورزق لطفى جمعة بعشرة أبناء ، نصفهم من الذكور ، والنصف الآخر من الإناث ، وقد عرفنا أحدهم أيام الشباب ، وكان محاميا يكتب فى الصحف ، أما نجله « رابح » فيقضى الآن وقته كله فى ترتيب التراث الذى خلفه والده ، ومحاولة طبعه ونشره ، ومن هذا التراث الحافل ثمانى مسرحيات كتبها فى العقدين الأول والثانى من هذا القرن وخمس روايات . .

هذه شذرات قليلة وسريعة عن هذا الكاتب الكبير الذى فاته تقدير وطنه وأمته ، مع أن هذا التقدير لم يفت الكثيرين عمن كانوا أقل منه علما وفضلا وموهبة ووطنية .

وكان لطفى جمعة يعتز بعلاقاته مع أهل الفن ، فكتب عن جورج أبيض وعبد الرحمن رشدى والكاتب المسرحى إبراهيم رمزى وتوفيق الحكيم ، ومذكرات لطفى جمعة لم تنشر بعد، وقد اقتطف منها ابنه الأستاذ رابح صفحات عن الصلة الأخوية بين والده وبين سيد درويش . .

فكيف صار لطفي جمعة أخا لسيد درويش؟

يقول رابح لطفى جمعة إن والده _ كها يروى فى مذكراته _ لم يستطع الرضاع إلا بعد ثلاثة أيام حتى كاد يهلك جوعا، وبحثوا له عن مرضعة حتى عثروا على السيدة ملوك بنت عيد والدة سيد درويش ، وكانت سيدة ولودا ، انجبت من زوجها درويش البحر أولادها فريدة وسيد وستوتة وزينب ، وبفضل السيدة ملوك بقى لطفى جمعة على قيد الحياة ، فلبث طوال حياته يحفظ لها هذه اليد البيضاء وكان برا بأولادها وبناتها ، وعلى رأسهم سيد درويش ، وبعد وفاة سيد درويش توقت الصداقة بين ابنه محمد البحر وبين «عمه» لطفى جمعة . .

عاشت السيدة ملوك بعد وفاة ابنها سيد درويش ، فكانت تسافر من الاسكندرية إلى القاهرة لزيارة « ابنها » لطفى جمعة الذى كان يخاطبها بلقب الأمومة ، وكان إذا سافر إلى الاسكندرية يزورها فى بيتها ويبرها ويطلب رضاها هى وأولادها . . وكان أصدقاء سيد درويش يأنسون إلى أخيه لطفى جمعة ، ومنهم الشيخ يونس القاضى الذى كان اوثق أصدقاء سيد درويش فى القاهرة ، وقد صار الشيخ يونس صديقا للطفى جمعة باعتباره الشقيق الأكبر للشيخ سيد . .

وكل من كتبوا عن الحياة الشخصية لسيد درويش لم يتعدوا الأقاويل التي كانت تتناثر من حوله هنا وهناك ، وكثر تأليف « الحكايات » التي لا أصل لها عن هذا الموسيقار النابغة الذي لمع كالشهاب ، وإنطفاً كالبرق ! . . أما لطفي جمعة فلم يكتب عن شقيقه سوى الحقائق مجردة من

كل خيال . . والمدهش ان « الأخوين » لم تتوثق بينهما العلاقة الا بعد أن كبرا وذهب كل منهما في طريق من طرق الحياة . .

يقول لطفى جمعة فيها نقله ابنه « رابح » من مذكراته :

« كان أول عهدى به سنة ١٩١٧ عندما قدم إلى القاهرة ليتعاون مع جورج أبيض عندما أسس فرقة واستأجر مسرحا في شارع « بولاق » _ شارع ٢٦ يوليو الأن _ فقد رأيته بعد عشرين عاما ، إذ كنت أعرفه صبيا في الاسكندرية ، وكان أبوه قد حاول تعليمه النجارة فلم يفلح ، كما حاول هو بعد ذلك أن يعمل في صنعة «البياض» .

« واكتسب سيد درويش عادات مضنية لبدنه ، فلما وصل إلى الشهرة والغنى لم يستطع التخلص منها ، فضيع ماله وسعادته ، و انتهى بأن فقد حياته على مذبحها » .

لم يقتله الباشا . . ولكن الكوكايين !

ويقول لطفي جمعة في مقالة له عن سيد درويش نشرها سنة ١٩٣٧ :

« روت لى أمه المرحومة ملوك عن سبب وفاته أنه سافر إلى الاسكندرية ، واجتمع فى احدى ضواحى الرمل بأمراة كان يجبها ، فشرب وطعم وغنى ، ثم حقن نفسه بحقنه كبيرة من المورفين، وشم مقدارا كبيرا من الكوكايين والهيروين ، وكان الأطباء قد نهوه عنها جميعا، فأغمى عليه ولم يفق من غيبوبته ، ونقل من مجلس الأنس جثة هامدة . . ولم يقتله أحد الباشوات كما زعموا . . »

ويصف لطفى جمعة أخاه سيد درويش فيقول:

« كان سيد درويش قوى البنية ، وقد خلقه الله ذا جمال وهيبة ، وجعل وجهه شديد الشبه بكبار الموسيقيين الأوروبيين أمثال بيتهوفن وموزار ، فكان ذا وجه عريض جميل التقاسيم ، كبير الأنف ، طويل العنق ، واسع الصدر ، عريض الكتفين ، حتى يخيل لمن يراه أنه مزود بحيويه تكفيه مائة عام . .

« وكان رقيق الحاشية ، دقيق الملاحظة ، مرهف الحس ، عفيف اليد واللسان ، شديد الحياء، متواضعا كريها ، يجود بحياته ومال ولا يعرف للهال قيمة ، ولذا لم يدخر ولم يقتصد ولم ينظر فى العواقب . . و كان أنيقا فى ملبسه ومأكله ، شديد الإفراط فى ملذاته ، شديد التعلق بالنساء وعبا للتغيير ، ولا يهمه نوع المرأة ولا خلقها ولا مكانتها ما دام فيها موضع مسرته ومصدر إلهامه ولو إلى حين . .

« ولما أقبلت الدنيا على سيد درويش ، استمر في حياة الفلاكة _ الصعلكة _ وكان سبب نكبته

المباشرة صيدليا اسمه قسطندى عيسى ، اتخذ فى شارع قصر النيل ـ بالقاهرة ـ صيدلية كبرى وجعل معظم عشاق التخدير من ضحاياه ، فباع لهم تلك المواد المخدرة بعشرات ألوف الجنيهات، وكتب له سيد درويش على نفسه صكا بخمسائة جنية ، ولكنه لم يستطع أن يدفع المبلغ فى حينه ، فقاضاه الصيدلى واستصدر حكما بالحجز عليه ، وحاول تنفيد الحكم بالحجز على خاتم من الماس كان يلبسه فى بنصره .

« ولكن سيد درويش استطاع أن يفلت بخاتمه الماسى الثمين من براثن هذا الصيدلى الجشع ولولا هذا الخاتم لما استطاعت أسرة سيد درويش إن تسدد نفقات مأتمه فإنه لما توفى لم يجدوا معه شيئا من المال فباعوا خاتمه هذا ودفعوا من ثمنه نفقات الجنازة والمأتم » . .

ويعلق لطفي جمعة على ما حدث بعد وفاة سيد درويش فيقول:

« عندما انتقل إلى رحمة الله هجم زملاؤه وتلاميذه على تركته الفنية فانتهبوها وانشبوا فيها أظافرهم وقلموها وغيروا معالمها وادعوا الابتكار والتجديد ، ورفعوا عقائرهم بها واستغنوا بها وأثروا، ولو مد الله في أجل سيد درويش ما تمكن واحد منهم من الخروج من وكره أو التحليق في جو الفن» . .

ويتحدث عن المطربات اللاتي التففن حول سيد درويش فيقول إنه «عاش في القاهرة قبل الحرب العالمية الأولى قليلا ثم عاد إلى الاسكندرية ، ثم عاد إلى القاهرة قبل انتهاء الحرب العالمية الأولى بسنة واحدة فنجح وعاش فيها حتى وفاته سنة ١٩٢٣ . وفي هذه المرة اشتهر وترامت على الأولى بسنة واحدة فنجح وعاش فيها حتى وفاته سنة ١٩٢٣ . وكان معظمهن من نوع النسوة اللاتي يطمعن في أن يقع معلمهن في عشقهن فلا يحتجن إلى دفع أجور التعليم ، وكان سيد درويش يعتبر مخالطة أولئك الممثلات والمغنيات ومؤاكلتهن ومنادمتهن جزءا من النجاح المنشود . . وقد أعطى جسمه وعقله و فنه وقلبه لن لا يستحق ذرة من بعض ذلك كله . . وما كان سيد درويش في الواقع يجود بعلمه وذوقه ، بل كان يجود بحياته ، ولكن قوة بنيته الطبيعية كانت تقاوم وتقف في وجه الضعف البطىء الذي كان يخترم عظمه ولحمه » .

ويختم لطفى جمعة كلماته بهذه الصيحة اشفاقا على أخيه فى الرضاعة وإن جاءت صيحة الاشفاق بعد فوات الأوان :

« كان يستحق الحجر عليه لحمايته من نفسه وإسرافه عليها » .

وقد رأى لطفى جمعة بعينيه مصير الصيدلى بائع المخدرات الذى اتلف حياة سيد درويش، فقد سيق إلى المحكمة ثم إلى السجن ، ثم خرج من السجن وقد فقد ثروته التى جمعها من المخدرات . .

وآخر ما قدمه لطفى جمعة لسيد درويش كان فى شكل دعوى قضائية رفعها بصفته محاميا عن ابنه « محمد البحر » للحكم بفرض الحراسة القضائية على تركتة الفنية الكبيرة ، وتعيين محمد البحر حارسا عليها لادارة شئونها الموسيقية والفنية والأدبية ، واتخاذ أفضل الطرق للمحافظة عليها من أيدى العابثين . .

وفى هذه القضة الفنية التى كانت الأولى من نوعها أمام القضاء المصرى سنة ١٩٤٣ صدر الحكم بتعيين محمد البحر حارسا قضائيا على أموال وألحان ومؤلفات والده المرحوم سيد درويش. . وكان الفضل فى استصدار هذا الحكم الذى حفظ تراث سيد درويش ، للأستاذ لطفى جمعة المحامى ، الأخ الأكبر فى الرضاعة لسيد درويش .

أدوار سيد درويش

الدور هو القالب الذى تجتمع فيه كل ألوان الغناء العربى المتقن ، ففيه من فن التوشيح ومن فن القصيدة ومن فن الموال ، وهو يتضمن أيضا فن الطقطوقة . . ومن عباءة الدور خرجت الطقطوقة . . و لهذا يمكن أن نقول أن الدور هو ملك الغناء العربى المتقن المعاصر وهو يشبه فن القصيدة في عهدها الذهبي الأول قبل ألف سنة ، أى في العصرين العباسي والأموى ، فقد كانت القصيدة ملتقى فنون الألحان والايقاعات وكانت _ مثل الدور فيها بعد _ تتيح للمغنى والملحن أن يظهرا كل مواهبها في التلحين والأداء . .

وكلمة « الدور » _ كما قلنا من قبل _ ليست جديدة ، فهى مذكورة فى الكتب الموسيقية العربية القديمة ، ولكن لم يكن المقصود بهذه الكلمة المعنى نفسه المعروف للدور فى غنائنا المعاصر . وكما مرت كلمة «الدور» فى مراحل مختلفة ، مر الدور نفسه _ كقالب غنائى _ فى أدوار متعاقبة منذ ظهوره فى عصر محمد على باشا الكبير إلى أن طويت صفحته فى أوائل ثلاثينيات القرن العشرين ، وقد مر لنا كلام فى هذا الشأن . .

في المرحلة الأولى للدور ، كان يتألف من مذهب وأغصان ، أي « مطلع » تليه عدة مقاطع . . وكان المذهب والأغصان بلحن واحد يتقاسمه المغنى وبطانته ، فتبدأ البطانة غناء المذهب ، ثم يغنى المطرب الغصن ، ويختم الغصن بالعودة إلى المذهب ، وكان الدور في ذلك شديد الشبه بالطقطوقة ، وقد مرّ بيان ذلك في الصفحات السابقة . . وفي المرحلة الثانية التي بزغ فيها نجم محمد عثمان ، نقص عدد الأغصان حتى كان احيانا لا يزيد على اثنين ، ولم يعد المذهب عدة شطرات ، بل صار أحيانا لا يزيد على نصف بيت من الزجل ، أي شطرة واحدة يرددها «المذهبجية » ثم يغنى المطرب متنقلا في المقامات غير مقتصر على مقام واحد . . وفي هذه المرحلة دخلت إيقاعات فن التوشيح إلى فن الدور فصارت الإيقاعات الثقيلة مثل الدارج والساعى والمصمودى الكبير تجد طريقها إلى الأدوار ، بعد أن كان الدور في مرحلته الأولى لا يتعدى الايقاع التوسط . . وقد بينا هذا أيضا فيها مر من كلامنا . .

وأخيرا جاءت مرحلة سيد درويش ، فلم تضف إلى مرحلة محمد عثمان سوى محاولات التعبير الوجدانى ، بعد أن كان الدور للتطريب والأداء البارع قبل كل شيء ومع ذلك لا يمكن أن يقال إن محمد عثمان غفل عن التعبير في أدواره العظيمة ، وحسبنا أن نسمع أدواره: «أد ما احبك زعلان منك» _ مقام صبا_ و «حظ الحياة» _ مقام الراست _ لكى نتين التعبير إلى جانب التطريب . .

وهكذا ، لم يجىء سيد درويش فى الحقيقة بالكثير فى تلحين الدور ، وهذه هى أدواره المعروفة ، ليس فى تركيباتها وقوالبها شىء يخرج عها رسمه محمد عثمان لفن الدور أو يزيد عليه ، اللهم إلا ما حاول أدخاله من التعبير فى بعض هذا الأدوار ، مثل « أنا هويته وانتهيت » . . و «ضيعت مستقبل حياتى » . . و « أنا عشقت » . . ومع ذلك ، جاءت أدوار سيد درويش اضافة رائعة لأدوار محمد عثمان وعبده الحامولي ومحمد المسلوب وبقية ملحنى العقدين الأولين من القرن العشرين . . وعلى عكس الطقاطيق التى لحنها سيد درويش ، لم تكن أدواره مما لحنه للمسرحيات ، وقد غنى جميع أدواره بنفسه وسجلها على أسطوانات ، ما عدا دورا واحدا . .

ويمكن أن نستعرض أدوار سيد درويش على الوجه التالى :

ـ دور « يا فؤادي ليه بتعشق » . . مقام عجم . . وتقول كلماته :

يا فؤادي ليه بتعشق

الحبيب قاسى عليا

قلبه قاسى لم بيشفق

وإنا صابرع الأسية

خایف اشکی من صدوده

يفرحوا عذالي فيا

سجل سيد درويش هذا الدور بصوته على اسطوانات شركة « ميشيان » ، وليس لاحد من المطربين الأخرين تسجيل لهذا الدور .

ـ دور ﴿ يوم تركت الحب ﴾ . . ومن كلماته :

يوم تركت الحب كان لي

في مجال الأنس جانب

ورأيت المجد عادلي

بعدما كان عنى غايب

مين يصدق بعدميلي

اني أقول الهجر واجب

وقد لحنه « سيد درويش من مقام السيكاه ، ولم يسجله بصوته ، ولكن سجله المطرب القديم

محمد أفندى أنور على أسطوانات « ميشيان » ، لأن سيد درويش توفى قبل تسجيله، وهذا هو الدور الوحيد الذي لم يسجله بصوته . .

_دور (عشقت حسنك » الذي يقول:

عشقت حسنك وأنت ليه

حرقت قلبي بنار الهوي

صدك وهجرك يصعب عليه

وأنت دواه ، وامتى الدوا

الصبر ضاع يوم الوداع

یا رب تجمعنا سوا

لحن سيد درويش هذا الدور من مقام بستنيكار ، وسجله على اسطوانات « ميشيان » التى سجل عليها معظم أدواره . .

_ دور « ضبعت مستقبل حياتى » وهو من أفضل أدوار سيد درويش وأشدها صعوبة فى الاداء، وقد سجله على أسطوانات « بيضافون » ، وفى الإذاعة المصرية تسجيل جيد لهذا الدور بصوت المطرب صالح عبد الحى الذى كان أقدر من يؤدى الأدوار . . وفى الإذاعة أيضا تسجيل بصوت المطرب كارم محمود ، ويمكن لمن يسمع هذا الدور بصوت صالح عبد الحى ثم بصوت كارم محمود أن يعقد مقارنة بين الأداء الأصيل للدور كها قدمه صالح ، وبين الأداء «الحديث» للدور كها أداه كارم . . وقد سمعت هذا الدور أيضا بصوت المطرب السورى صباح فخرى وهو يجتهد في أداء الأدوار كها سمعها في الاسطوانات والتسجيلات . .

وقد استخدم سيد درويش في هذا الدور ايقاعات توشيحيه تشمل وحدات زمنية عديدة واختار له مقام « الشورى » ، و كان قديها يسمى احيانا مقام « قارجيغار » . . وتقول كلهاته:

ضيعت مستقبل حياتي في هواك

وازداد على اللوم وكتر البغددة

حتى العواذل قصدهم دايها جفاك

وانا ضعيف ما أقدرش أحمل كل ده

علمتني يا نور عيوني الامتثال

واحتار دليلي بين تيهك والجوى

كنت أفتكر حبك يزودني كمال

خيبت ظني والهوى ما جاش سوا

ومن الطريف أن سيد درويش كان ينطق كلمة « البغددة » وهي قافية البيت الثاني ، بكسر

«الدال» التى تلى « الغين » وهذه هى طريقة أهل الأسكندرية فى نطق هذه الكلمة ، أما صالح عبد الحي وكارم محمود وغيرهما من مطربي القاهرة فقد نطقوا هذه الدال بالفتح ، على طريقة أهل القاهرة . ولما سجل سيد درويش هذا الدور على اسطوانة نطق الكلمة بلهجة القاهرة . .

ومن الأدوار التي أظهر فيها سيد درويش مقدرته التعبيرية ، «أنا عشقت » . . وهو مسجل من سيد درويش ومنيرة المهدية على اسطوانات شركة « بيضافون » ، وتقول كلمات الدور :

أنا عشقت وشفت غيرى كتير عشق عمرى ما شفت المر إلا في هواك وكام صبرت ما كانش في يوم نتفق مع أن قلبي كان أسير يطلب رضاك ياما شربت وكنت أقول صبرك عليه يمكن في يوم يرجع لعقله ويمتثل لكن دا طبعك كدا وأنا أعمل أيه

لم اسمع أحدا من مطربي عصرنا يغني هذا الدور بعد سيد درويش ، ولعل ذلك يعود إلى صعوبته ودقة تعبيره ، وقد نجح سيد درويش في أدائه التعبيري نجاحا فائقا ، أما منيرة المهدية فعجزت تماما عن فهم معنى التعبير ، ولم تكن أيضا مطربة ذات وزن في أداء هذا الدور الرائع . . ومن أشهر الأدوار التي لحنها سيد درويش دور « في شرع مين » . . مقام زنجران ، وتقول كلماته :

فی شرع مین قاضی الهوی یذله خصمه ویحکمه هو الطبیب مالوش دوا وسری ازای اکتمه وآدی النواح بالسر باح یکفی افتضاح بین العباد

سجل سيد درويش هذا الدور الرائع على اسطوانات شركة « ميشيان » ، وللمطرب زكى مراد أيضا تسجيل أيضا فذا الدور يعد صورة مهزوزة من تسجيل سيد درويش . .

وقد افتتن المغنون والملحنون بهذا الدور ، حتى ان زكريا أحمد عندما لحن دور « هو دا يخلص من الله . . القوى يذل الضعيف » . . استوحى لحنه من مقام « الزنجران » كها فعل سيد درويش في دوره ، ولعل تشابه كلهات الدورين ووزنهها العروضي الواحد هو الذي حفز زكريا أحمد إلى

السير في طريق سيددرويش . . ويمكن أن يقال ان الدور الذي لحنه زكريا وغنته أم كلثوم كان خطوة متقدمة في التطريب والتعبير تفوقت على خطوة سيد درويش على الرغم من أهميتها . .

ولحن سيد درويش دورا يقول:

عواطفك دى أشهر من نار

بس اشمعنی جفیتنی ، یا قلبك

أنت ألطف وليه احتار

سيد الكل أنا طوع أوامرك

حالی صبح لم يرض حبيب

لوم الناس زودني لهيب

اختار سيد درويش لهذا الدور مقام « نواثر » وسجله على اسطوانه لشركة « ميشيان » ، وسجله أيضا المطرب زكى مراد ، ولعل زكى مراد هو المطرب الوحيد الذى سجل دورين من أدوار سيد درويش في العشرينات .

وأشهر أدوار سيد درويش في أيامنا هو دور « أنا هويته وانتهيت . . وليه بأه لوم العذول» . . فقد غنته سعاد محمد أداء رائعا وسجلته للإذاعة المصرية . . ودندن محمد عبد الوهاب بصوته مقطعا من هذا الدور وكذلك رياض السنباطي ، وغنته فرقة الموسيقي العربية .

وعلى عكس هذا الدور الذى لقى رواجا عظيها ، فإن هناك دورا آخر لسيد درويش لم يكد يسمع به أحد ، وهو دور «الحبيب للهجر مايل» وهو من الأدوار التى سجلها سيد درويش بصوته ، ولم أسمع أحدا من مطربى الأربعينيات والخمسينيات يغنى هذا الدور ، مع أنه من الأدوار الجميلة . .

بقى دوران لسيد درويش . . أحدهما « يا للى قوامك يعجبنى » . . مقام نكريز ، ويقول : يا للى قوامك يعجبنى

ليه بس ترضى لى صدودك

یا هل تری بتأدبنی

اكمنى عذالى شهودك

وهو مسجل على اسطوانة بصوت سيد درويش ، وليس له تسجيل بصوت مطرب آخر. .

والآخر دور مجهول سمعنا بعض مطربى الأربعينات يؤدونه ، ولكن الثقات من عارفى تراث سيد درويش ينكرون أن هذا الدور من أدواره ، ولهذا نضرب عنه صفحا ، فلا دليل على نسبته إلى سيد درويش . .

وهذه الأدوار التسعة أو العشرة لم تخرج على القالب الذي أبدعه محمد عثمان ، إلا أنها جاءت

بعد فترة الركود التي أعقبت وفاة محمد عثمان ، فأحدثت هزة فنية ، لفتت الأنظار والأسماع من جديد إلى فن الدور ، وأتاحت له فسحة جديدة من الوقت ، فنشط الملحنون في تلحين الأدوار طوال العشرينات ، ولم يتوقفوا سوى في منتصف الثلاثينيات بعد أن لحن داود حسنى وزكريا أحمد آخر أدوارهما لأم كلثوم ، ولحن محمد عبد الوهاب آخر أدواره لنفسه ، كما بينا من قبل . .

ان أدوار سيد درويش على قلة عددها تعتبر درسا عظيها فى الغناء العربى لا يستفيد منه الآن أحد ، وقد أوشك فن الغناء المتقن أن يلفظ أنفاسه تحت أقدام غربان الملاهى الليلية وأشرطة الكاسيت .

زكسريا أحمد وأدواره التسعة

في محاولة لتطوير من الطقطوقة ، لحن زكريا أحمد لأم كلثوم طقاطيق في الثلاثينيات ، بادثا بطقوطة «اللي حبك يا هناه» . . بعدما تجاوز مرحلته الأولى في تلحين الطقاطيق الساذجة في العسشرينات . وقد حاولنا تفصيل ذلك في مقالتنا السابقة عن بدايات زكريا أحمد في فن الطقطوقة .

قطع زكريا فى تطوير الطقطوقة مراحل متعاقبة فى الثلاثينات والأربعينات ، ثم صمت فى الخمسينات ولم يعد إلا فى بداية الستينات فختم محاولاته فى تطوير الطقطوقة بأغنيته الأخيرة : «هو صحيح الهوى غلاب » . . وطوال هذه المراحل المتعاقبة استكمل زكريا ما استطاع فى هذا المجال حتى صارت طقاطيقه لأم كلثوم _ وغيرها احيانا _ مزيجا رائعا من الطقطوقة والدور والمونولوج ، كما فى طقاطيقه التى غنتها أم كلثوم فى حفلاتها الإذاعية ، ونذكر منها :

- _كل الأحبة اتتين . . اتنين . .
 - _ايه اسمى الحب . .
 - _آه من لقاك في أول يوم
 - _حبيبي يسعد أوقاته
 - _أنا في انتظارك
 - _أهل الهوى يا ليل
- وكل هذه الأغاني أو الطقاطيق من تأليف بيرم التونسي . .

وفى طقطوقة : « الأوله فى الغرام والحب شبكونى » — وهى من تأليف بيرم التونسى أيضا _ صاغ زكريا أحمد قالب الموال الزجلى فى قالب الطقطوقة المتطور . . وكان زكريا هو رائد هذه التجربة الفريدة فى الغناء العربى المعاصر ، وظلت هذه التجربة قمة فى التلحين لم يقترب منها ملحن آخر حتى اليوم . .

كان إبداع زكريا في فن «الطقطوقة » كثيرا متنوعا ، منذ بداية الثلاثينات وحتى نهاية الأربعينات تقريبا . . أما فن «الدور » فكان مقلا فيه ، بل كان شديد الإقلال بالقياس إلى ما أنتجه للطقطوقة ، فضلا عن المسرح الغنائي . .

كان فن الدور يوشك أن يطوى أوراقه ويودع الدنيا ، عندما بدأ زكريا يلحن الأدوار لأم كلثوم سنة ١٩٣١ ولولا تشبث أم كلثوم بغناء الأدوار حتى ذلك الحين ، لما أتيح لزكريا أن يساهم في هذا الفن الذي لم يعد المطربون بعد المطربون ايامئذ يطلبونه من الملحنين ، ولم يكن باقيا في الساحة حينذاك من مطربي الدور سوى صالح عبد الحي ، وكانت بضاعته كلها أدوارا قديمة لمحمد عثمان وعبده الحامولي وغيرهما من مطربي وملحني القرن التاسع عشر . .

ولم يمتد الزمن بزكريا أحمد في تلحين الأدوار سوى ثمان سنوات فقط ، وكان آخر أدواره لأم كلثوم سنة ١٩٣٩ وسجلته على اسطوانات أوديون في تلك السنة

بعدها لم يقترب زكريا أحمد من تلحين الأدوار ، لأن مرحلتها التاريخية كانت قد انقضت، وإن كان أثرها في الغناء العربي لا انقضاء له على الدوام . .

وهكذا عاش زكريا بين أول دور لحنه لأم كلثوم سنة ١٩٣١ وهو دور « هو دا يخلص من الله».. وآخر دور لحنه لها سنة ١٩٣٩ حاول تطوير فن الدور ، بينها فن الدور يغادر ساحة الغناء المعاصر . . ويبدو أن زكريا لم يلحن الأدوار إلا بناء على طلب أم كلثوم ، فهو لم يلحن أدوارا لغيرها من المطربات والمطربين ، باستثناء دور غنته ليلى مراد ، ودور آخر غناه عزيز عثمان ، وثمة دور ثالث لم يغنه إلا زكريا أحمد . . غير أن هذه الأدوار الثلاثة جاءت في سياق الأدوار التي لحنها لأم كلثوم في الثلاثينات ، فكأنها امتدادًا لها أو جزء منها . .

بين سنة ١٩٣٠ _ وسنة ١٩٣٩ _ ست سنوات فقط _ لحن زكريا جميع أدواره الكلثومية التى لم تزد على تسعة أدوار وكان يبدو حين لحن هذه الأدوار وكأنه في سباق مع الملحن داود حسنى الذى لحن لأم كلثوم في الملدة نفسها عشرة أدوار ، إلا أن أدوار زكريا امتازت بمحاولات تجديد وابداع ظاهرة ، في حين تمسك داود حسنى بطريقة التلحين الأصولية للأدوار ، كما وضعها محمد عثمان وعبد الحامولي . .

إن هذه الأدوار التسعة عشر لزكريا أحمد وداود حسنى ، هى كل ما غنته أم كلثوم من الأدوار طوال حياتها الفنية الحافلة التى غنت فيها مثات الطقاطيق والمونولوجات والقصائد . . وكانت أم كلثوم على الرغم من قلة هذه الأدوار ، صاحبة الرقم القياسى فى غناء الأدوار الجديدة فى الثلاثينات وتبدو ضخامة هذا الرقم حين نقارنه بالرقم المتواضع الذى غناه محمد عبد الوهاب من الأدوار . .

كان أول دور لحنه زكريا أحمد لأم كلثوم هو دور اهو دا يخلص من الله ١ـمقام زنجران ، تأليف

بديع خيرى ، جاء بعد طقطوطة « اللي حبك يا هناه » سنة ١٩٣١ واحدث صدى واسعا عند المستمعين ، وهو أعظم دور لحنه زكريا أحمد ويتفوق من ناحية الصناعة اللحنية على دور الزنجران الذي اشتهر به سيد درويش « في شرع مين » . . ويقول دور زكريا أحمد :

هو دا يخلص من الله القوى يذل الضعيف حتى يبخل بالمطلة حتى يبخل بالمطلة شيء ولو دون الطفيف مين يقول له . . مين يقول له اتهدى وخليك لطيف قلبى كل ما تقوى ناره وانت فيه ينخاف عليك حد يحرق بس داره ؟

هذا الدور قمة غنائية ، وقد أبرز امكانات أم كلثوم كمطربة أدوار عظيمة المقدرة إلى جانب كونها مطربة جميع الألوان الغنائية الأخرى . وقد جمعت أم كلثوم فى أداء هذا الدور بين جزالة الأداء المأثور عن المطربين الرجال فى أداء الأدوار ، وآخرهم صالح عبد الحى ، وبين عذوبة الأداء الكلثومى التى لا تجاريها عذوبة أخرى فى الأداء . . ويمكن القول ان هذا الدور كان باكورة إبداع زكريا أحمد فى تلحين الأدوار ، وهو فى الوقت نفسه أعظم أدواره على الاطلاق ، فضلا عن كونه من أعظم الأدوار فى تاريخ الغناء المعاصر . .

ولا يتسع المجال لجميع نصوص الأدوار التي لحنها زكريا ، مثل دور « مين اللي قال » . . ودور « ابتسام الزهر » . . ودور «يا قلبي كان مالك » ودور « ياللي تشكى م الهوى هون عليك» . . وقد توالت هذه الأدوار خلال أربع سنوات ، ثم غنت أم كلثوم دور « امتى الهوى يجى سوا » . . وكانت لهذا الدور عند المستمعين ضبجة تشبه الضبجة التي أثارها دور « هو دا يخلص من الله » الذي سبقه بخمس سنوات .

ودخل دور « امتى الهوى » التارخ عبر مقالات بعض الأدباء ، ومنهم نجيب محفوظ الذى أشار إليه في رواية « خان الخليلي » عندما وصف في سياق الرواية « قعدة » في حى الحسين تحدث فيها الأصدقاء عن الغناء ، فقال أحدهم :

- «اسمعوا القول الفصل: اجمل ماتسمع الأذن ، سي عبده الحامولي إذا غني « يا ليل» . .

والشيخ على محمود إذا صعد مثلنة مسجد الحسين وأذن لصلاة الفجر . . وأم كلثوم في دور «امتى الهوى يجي سوا» . . . !

هكذا قال نجيب محفوظ، أما الدور فيقول:

امتی الهوی یجی سوا وارتاح ولو فی العمر یوم یا ناس أنا قلبی انکوی وعینی ما یهواها نوم فی شرع مین یا منصفین العمر کله لوم فی لوم لیه یا تری حیرتنی ایه یعنی لو ریحتنی وعملت غیری لعبتك و مقبل علیه وتقول له لیه یا دی الهوی حیرتنی

الدور من تأليف الزجال حسن صبحى ، لحنه زكريا أحمد من مقام الهزام ، وصنع له شبه مقدمة موسيقية ، ولم يكن للأدوار مقدمات موسيقية من قبل ، واتسع قليلا في اللوازم أو القناطر النغمية التي تصل الفقرات . . وعدل عن استخدام مذهبجية من المطربات كما فعل في دور «ابتسام الزهر » الذي كانت المذهبجيات فيه مغنيات قديرات ولكنهن كن أقرب إلى طريقة منيزة المهدية في الصوت والأداء ، ومع ذلك نجحن في ترديد المذهب وراء أم كلثوم .

وفي « امتى الهوى » عاد صوت زكريا أحمد الغليظ القدير يتردد بين أصوات المذهبجية وراء أم كلثوم في « الآهات » وكلهات المذهب التي لعب بها زكريا لعبا فنيا عجيبا . .

سجلت أم كلثوم هذا الدور على اسطوانات أوديون سنة ١٩٣٦ ولم تتوقف عن غناء الأدوار حتى سنة ١٩٣٩ ، فغنت دور « آه ياسلام زاد وجدى آه » . . وهومن تأليف حسن صبحى أو زكريا أحمد نفسه فقد كان زكريا يؤلف أحيانا كلهات الأغانى التي يلحنها . . ويقول الدور:

آه يا سلام زاد وجدى آه والصبر طال من غير أمل كوى الميام قلبى وضناه واللى كواه عنه انشغل امتى الجميل يصنع جميل

وافرح وأقول حبى عدل حبيت يا قلبى وإيه رأيت غير الأسية والهوان وتشكى ليه لما انكويت يا ما نهيتك من زمان

كانت هذه مرحلة أخرى فى تطوير فن الدور ، وكان هذا الدور فى الوقت نفسه من اللمحات الأخيرة لهذا الفن العظيم قبل انطواء صفحته ، وقد اختار زكريا مقام الراست ومقام البياتى وخلايا نغمية من مقامات أخرى . . وسجلته أم كلثوم على اسطوانات أوديون سنة ١٩٣٧ .

وفى أواخر سنة ١٩٣٨ كتب الزجال يحيى محمد زجلا مطلعه « ما كانش ظنى فى الغرام » ونشره فى احدى المجلات ، وقرأ زكريا أحمد هذا الزجل فأعجبه وعرضه على أم كلثوم وقال لها انه يصلح دورا غنائيا طيبا . . وهكذا شرع زكريا فى تلحينه ليكون آخر دور تغنيه أم كلثوم سنة ١٩٣٩ ، وقد توقفت بعد هذا الدور عن غناء الأدوار ، بعدما تشبثت طويلا بغنائها وكأنها تتشبث بتذكار من المضميل .

فى سنة ١٩٣٩ كان الغناء المصرى قد ابتعد كثيرا عن عبده الحامولي ومحمد عثمان ، بل كان قد ابتعد عن سيد درويش ، ولم يعد للغناء القديم سوى الذكرى ، وبات الدور ضمن هذه الذكرى الطيبة العزيزة .

وهكذا طوى زكريا أحمد صفحة فن الدور ، واكتفى بالأدوار التسعة الرائعة التى لم يضف اليها إلا دورين أو ثلاثة . . وكانت هذه الأدور هى كل تراث زكريا أحمد فى فن الدور . . ذلك الفن العظيم الذى مضى ولكنه ما زال باقيا فى نبرات كل صوت عربى !

بدايات زكسريا فس الطقطوقة

زكريا أحمد هو أحد الملحنين السبعة الكبار الذين ما زال يتعلم من ألحانهم جميع الملحنين الآخرين في عصرنا هذا ، فهؤلاء السبعة الكبار هم الذين أرسوا أسس الغناء العربي المعاصر ، وقد شيد جميع الملحنين الأخرين أعهالهم فوق هذا الأسس الراسخة . . وكل واحد من السبعة الكبار نظر طويلا في أعهال من سبقوه ثم بني فوق بنائهم ، ولم يكتف بالنسج على منوالهم ، وبهذا استحق السبعة الكبار أن يوصفوا بأنهم آباء الغناء العربي المعاصر ، وهم محمد عبد الرحيم المسلوب ومحمد عثهان وسيد درويش ومحمد عبد الوهاب ومحمد القصبجي وزكريا أحمد ورياض السنباطي وكل من جاء بعد هؤلاء البناة العظام فهو خارج من عباءة هذا أو ذاك منهم، ومنتسب إلى واحد أو اثنين أو ثلاثة من جملتهم . .

زكريا أحمد نسيج وحده بين بناة الغناء العربى المعاصر ، فى ثباته على الأسس الأصولية للفن واستجابته فى الوقت نفسه للتجديد وجمعه بين الطرب والتعبير ، وانفراده بملامح شخصية شديدة التميز وهو معروف عند المستمعين بأغانية الكلثومية البارعة التى هى فى الحقيقة قمة ألحانه ، ولكن زكريا كان له قبل هذه الأغانى الإذاعية والسينهائية الكلثومية ، تاريخ طويل فى التلحين ، وقد شهد الربع الأول من القرن العشرين بدايات زكريا أحمد فى التجويد ثم فى الغناء وتلحين الموشحات والأدوار والمسرحيات الغنائية . . وكان للطقاطيق فى هذه المرحلة من حياته الفنية جانب واسع ، حتى أوشك زكريا أن يعد من رواد قالب الطقطوقة ومنافسا لمخترع هذا القالب الملحن محمد على لعبة .

وإذا كان زكريا أحمد هو أول من طور قالب الطقطوقة فقفز به من الجملة اللحنية الواحدة في مقام واحد وإيقاع واحد ، إلى عدة جمل في أكثر من مقام واحد وأكثر من إيقاع ، فإن زكريا هو أيضا الذى لبث سنين طويلة قبل تطويره للطقطوقية ، يصنع طقاطيق سريعة لمطربات ومطربي الأزبكية وعاد الدين وروض الفرج ، لا أثر فيها للتطوير ، ولا تحمل سوى

السيات الأولية لفن الطقطوقة في بداياته البسيطة . .

وشتان بين أول طقطوقة مطورة لحنها زكريا أحمد لأم كلثوم سنة ١٩٣١ وهي طقطوقة «اللي حبك يا هناه » . . وبين طقطوقة « ارخى الستارة اللي ف ريحنا » التي لحنها لمنيرة المهدية ونعيمة المصرية وعبد اللطيف البنا سنة • ١٩٢٠.

كان زكريا أحمد في بداياته مع الطقطوقة أسرع الملحنين ، وأكثرهم استجابة لتلحين الكلمات الخفيفة التي كانت تناسب أذواق ذلك العصر ، فمنذ سبعين عاما كان الذوق العام يستجيب بلا نفور لطقطوقته «ارخى الستارة » التي تقول:

and the control of specifical

and the second of the second

;

Experience of the control of the con

e day et a le capital de la greco en la celaboration de la constant

ارخى الستارة اللي ف ريحنا

لاحسن جيرانك تجرحنا

يا فرحانين يا مبسوطين

يا مفرفشين يا مزاططين بالقوى يا احنا . .

دلوقت أنا بس اللي ارتحت

لاحد فوق ولاحد تحت

يعرفني جيت ولا روحت

ولا حديقدر يلمحنا . .

قلبي بيطب قوي وخايفة

عندك شياك نواحي العطفة

افتح درفه واقفل درفه

وقوم نغير مطرحنا

هذا طقطوقة مرحة لا غبار في الواقع على كلياتها ، ولكنها تبدو لنا الآن خفيفة أكثر مما يجب ، مع أنها لو قيست . من ناحية الكليات . بأغاني الموجة الجديدة الهابطة في أيامنا هذه ، لكانت كليات « ارخى الستارة » غاية في الوقار . . .

طقطوقة للدراسة

وتعتبر طقطوقة « ما تخافش على . . أنا واحدة سجوريا » من الأعمال الغنائية التي تستحق الدراسة على الرغم من انتباء هذه الطقطوقة إلى المرحلة البدائية الأولى لهذا القالب، وقد رأيت بعض طلاب المعاهد الموسيقية يتدارسونها . .

هذه الطقطوقة التـ لحنها زكريا أحمد بعد أغنية «الستارة» غنتها مطربتان هما منيرة المهدية ونعيمة المصرية ، وغدها مطرب هو عبد اللطيف البنا ، وسجلها الثلاثة على اسطوانات شركة

بيضافون . . وتقول الطقطوقة :

ما تخافش على أنا واحدة سجوريا فى الحب يا إنت واحده البكالوريا أقعد سهتانة . . قلبى مشغول ولما تشعلل لهاليب نار حبك ارخى الناموسية وأنام لى شوية واحبكها واشبكها بميتين دبوس

وتكاد هذه الصورة تكون مضحكة! . . فها هي بطلة الأغنية ، إذا ارتفعت حرارة الحب في قلبها استعانت عليها بالنوم تحت الناموسية!

وبقية كلام الطقطوقة لا يصلح للنشر طبقا لمواصفات الذوق العام في أيامنا ، وإذا تأملت هذه الكلمات ادهشك أن زكريا أحمد استطاع ببراعته أن يحولها إلى ألحان جيلة .

والطقطوقة تجرى على لسان فتاة ، ومع ذلك غناها المطرب عبد اللطيف البنا ، منافسا فى غنائها زميلتيه منيرة ونعيمة ، وقد كان المطربون لا يستنكفون فى تلك الأيام من غناء الكلام المكتوب على لسان الفتيات . .

وقد غنى عبد الطيف البنا ايضا طقطوقة شهيرة من بدايات طقاطيق زكريا أحمد ، وسجلها على أسطوانة لبيضافون ، وفيها يقول المؤلف :

بلاش مناهدة طاوعيني أيه تاخدي لما تلاوعيني

من بعدك يا ضنايا . .

حللت بيعي وشراية

سايسي أمورك ويايه

إن كنت عاوزه تعاشريني

ولحن زكريا أحمد لعبد اللطيف البنا في بداية مرحلة من الطقطوقة كليات سجلها البنا على اسطوانات بيضافون تقول :

دا کان لی فین یا ناس مخبی

مالك بتعشق مسكين يا قلبي

قالوا: تحبك ، قلت : إسألوها

قالوا بتهجر ، قلت : اعذروها

قالوا: جميلة ، قلت : سيبوها

تحكم وتؤمر في عبد أبوها

وغنى عبد اللطيف البنا في بداية العشرينيات هذه الطقطوقة من ألحان زكريا أحمد أيضا:

كده برضه يخلص ربنا

أجي من هنا تجيني من هنا

ياللي أنت مغرم بالصدود

تركتني وحدى بالوجود

وإزاى اصدق لك وعود

بعد اللي شفته كم سنة

ويذكر معاصرو زكريا أحمد أنه كان يؤلف كلمات الأغانى التى يلحنها عندما لا يسعفه المؤلفون المحترفون بكلمات مناسبة ، ولم يكن زكريا أحمد يجيد وزن الأزجال على أصول العروض إجادة تامة، فكانت بعض الأغانى التى يؤلفها أو يشترك في تأليفها تجيء مهتزة الأوزان .

وكان عبد اللطيف البنا هو بطل طقاطيق زكريا أحمد في مرحلتها الأولى عندما كان زكريا يجرى في أعقاب محمد على لعبة ، وعلى اسطوانات بيضافون سجل البنا جميع الطقاطيق التي لحنها له زكريا أحمد ، وكان اجره عن تلحين الطقطوقة _ وتأليفها احيانا _ لا يزيد على خمسة جنيهات ، وقد مكون ثلاثة فقط أحيانا . .

ومن الطقاطيق التي لحنها زكريا أحمد بثلاثة جنيهات طقطوقة غناها عبد اللطيف البنا ، تقول كلهاتها بلسان امرأة تخاطبها صديقتها :

منین زعلانه وتجاملیه دول یعملوها ویخیلو سیبك من الحب الماشی واللی كلامه ما یصفاشی علی النص وكدبه بحواشی منه لا تاخدی ولا تدیله خلیكی حرة تعیشی سته ایه الل نابك من عیشته ایه الل نابك من عیشته

وعبد اللطيف البنا هو صاحب أكبر عدد من الطقاطيق التي يتغنى فيها الرجال بلسان المرأة ، ولم يكن عيبا فنياولا عيبا اجتهاعيا في حينه . ومن هذا اللون من الطقاطيق التي لحنها زكريا وغناها عبد اللطيف البنا ، طقطوقة تقول : يا حليلة . . يا حليلة . . أهو وحده جانى الليلة ابعت له مرسالي وقل له يا غزالي من فضلك تعالى لى . .

ومن أشهر الطقاطيق التي لحنها زكريا أحمد في مرحلته الفنية الأولى قبل ستين عاما ، طقطوقة «أبوها راضي وأنا راضي » مقام عشاق وهي أشهر طقطوقة لحنها زكريا بعد « ارخى الستارة» . . وقد نالت نجاحا عظيها عندما غناها وسجلها المطرب صالح عبد الحي . . ومن حسن الحظ أن هذه الطقطوقة الجميلة قد سلمت من غناء عبد اللطيف البنا بصوته النحيل كصوت الانثى ، كها أن المطربات تركنها لصالح عبد الحي ولم يسجلنها على اسطوانات كها اعتدن أن يفعلن في طقاطيق عبد اللطيف البنا ، وتقول الطقطوقة :

أبوها راضى وإنا راضى ومالك أنت بأه ومالنا يا قاضى . . . البنت سن تلتاشر والوجه قمر اربعتاشر والجسم ما شاء الله راخر ما يفوتش من بيت القاضى . . اكتب كتابها وطاوعنى واوعى يا قاضى تلاوعنى والا أنت عاوز بأه يعنى دايا تشاكى وتقاضى

ومن الطقاطيق التى لحنها زكريا فى العشرينيات ولم يغنها أو يسجلها عبد اللطيف البنا، طقطوقة « شفاعة لله ، كرامة لله » وكانت طقطوقة شهيرة ، وغنتها منيرة المهدية وسجلتها على اسطوانة ، وتقول

شفاعة لله ، كرامة لله ما احب غيرك طول عمرى والله الوجد عندى والعقل عندك والنفس ملكك والقلب عبدك

لو كنت عادل توفى بوعدك وتزور محبك كرامة لله الجو رايق والورد فتح فرصة سعيدة لو كنت تسمح

وسجل المطرب زكى مراد والد المطربة ليلى مراد احدى الطقاطيق الأولى لزكريا أحمد ، وهي مناجاة لبائعة زهور الياسمين ، ومطلعها :

يا بنت يا بتاعة الياسمين

حتبيعي ياسمينك على مين

وعلى هذا المنوال نسج زكريا أحمد طقاطيقة فى أوائل العشرينيات ، وكانت كلها تقريبا من الطقاطيق التى كانت تسمى بغناء « الخلاعة والدلاعة » على حسب التعبير الذى كان متداولا حينذاك ، وكلمة « الخلاعة » هنا معناها التخفف من الوقار ، وليس معناها الانفلات من القيد، أما « الدلاعة » فلفظة باللهجة المصرية معناها « الدلال » .

ولزكريا أحمد فى تلك الفترة عدد آخر من الطقاطيق التى تندرج تحت هذا «الاصطلاح» . . ومنها طقطوقة « تعال يا شاطر نروح القناطر » . . غنتها المطربة نعيمة المصرية ، وكانت المطربة الثانية فى عصرها بعد منيرة المهدية . .

ومنها طقطوقة (اوعى تكلمنى . . بابا جاى ورايا) . . وتتحدث بلسان فتاة ، وقد غناها الشيخ أمين حسنين ، وكان مطربا كبيرا . .

وثمة طقاطيق أخرى لحنها زكريا فى العشرينات ، ولكن هذه المرحلة سرعان ما انقضت واستدار زكريا أحمد عن فن الطقطوقة البدائى بعدما عرف أنه لا بد من تطويره قبل أن تذروه الرياح ، وهكذا كان زكريا أحمد أول ملحن خرجت من أوتار عوده الطقطوقة المتطورة التي ما زالت تعيش حتى الآن في صور متنوعة .

الفصل الرابع في عصر عبد الوهاب وأم كلثوم

- * عبد الوهاب وموشحات السيكاه
- * عبد الوهاب والملحنون يخافون مقام الصبا
 - * سيمفونية عبد الوهاب ورايدر
 - * الأغنية العربية بين القومية والمحلية
 - * الملحن المتفرغ والملحن المغنى
 - * أم كلثوم وملحنو القصائد
 - * السنباطي في القصائد الكلثومية
 - * ملحنون جدد للقصائد الكلثومية
 - * أم كلثوم والشوقيات التسع
 - * رباعية الخيام وأطلال ناجي
 - * أمهات كلثوم

عبد الوهـاب وموشحات السيكاه ..

الجيولوجى الراحل الدكتور يوسف شوقى، كان موسيقيا هاويا متحمسا، ثم موسيقيا شبه عترف، وله ألحان عدة لم تنل نجاحا ، لأن موهبته في التلحين لم تكن أكبر مواهبه ، ولكنه كان من العرفاء بالموسيقى العربية القديمة، وقد حاول تلحين بعض القصائد أو المقطوعات على الأسس المقامية التي كانت مستعملة في العصر العباسي، ولكن محاولته مع الأسف لم تبلغ أهدافها.

وفى سنواته الأخيرة ... رحمه الله .. كان يقدم فى الإذاعة المصرية برنامجا أسبوعيا طريفا ممتعا اسمه «ما لا يطلبه المستمعون » . . وفيه يتحف المستمعين بأغان قديمة وجديدة لا يقدمها البرنامج المعروف باسم: «ما يطلبه المستمعون» . . لأن المستمعين لا يطلبونها على الرغم من قيمتها الفنية العالية . .

" كان برنامج « ما لا يطلبه المستمعون » حافلا بطرائف الدكتور يوسف شوقى الذى كان متحدثا لبقا فصيحا متدفقا ، وناقدا موسيقيا يميز بين الغث والسمين في الغناء ، وإن كان يجامل أحيانا هذا أو ذاك من المغنين من دون أن يفلت منه زمام التقدير السليم . .

وكان يختم برنامجه دائها بتنهيدة أسف وألم قائلا: « . . إيه . . و يمضى الزمان ونمضى معه!» . . أى أن الزمان ينقضى وتنقضى حياتنا أيضًا ! . . كأنها كان الدور شوقى يشعر بأنه قد بلغ الشوط الأخير من عمره ! . .

ليست هذه مقدمة لبحث حول برنامجه الموسيقى الرائع الذى دخل تاريخ الغناء العربى ، والذى نطالب الإذاعة المصرية أن تتحين الفرص لاعادة حلقاته في أوقيات مناسبة ، على الرغم من وجود برنامج جديد عاثل له ، ولا يقل عنه طرافه وروعة ، وهو برنامج « غواص فى بحد النغم » للملحن والمفكر الموسيقى عهار الشريعى . .

تعم . . ليست هذه مقدمة لبحث من ذاك القبيل ، وإنها هي توطئة لبحث سريع حول الموشح القديم ومقام السيكاه . .

فقد تحدث الدكتور يوسف شوقى فى احدى حلقات برنامجه عن أغنية « حبيبى لعبته . . الهجر والجفا » وهى أغنية بديعة من مقام السيكاه وعائلته لحنها محمد عبد الوهاب وغناها وسجلها على أسطوانة فى أوائل الخمسينيات . .

وبعدما أثنى الدكتور يوسف شوقى على عبد الوهاب لبراعته فى التعامل مع السيكاه فى هذه الأغنية ، استطرد فى الكلام عن السيكاه ، فروى للمستمعين أن عبد الوهاب سأله ذات يوم : هل توجد موشحات تراثية من مقام السيكاه ؟ أ . . فأجابه يوسف شوقى : لا أدرى أ . . فقال له عبد الوهاب : لقد انتهزت فرصة زيارتى لمدينة حلب ذات مرة فى الثلاثينات فسألت أحد قدماء الموسيقيين فيها : هل توجد لديكم موشحات قديمة من مقام السيكاه ؟ . . فأجاب الرجل : نعم . . لدينا من مقام السيكاه موشحات كثيرة وسأحضر غدا موشحين منها . . فلها كان الغد جاء الرجل إلى عبد الوهاب وأسمعه موشحين من أجمل موشحات السيكاه وأخبره أنها من التراث الخلي . .

وتتمة القصة _ كها رواها عبد الوهاب ليوسف شوقى _ أن الموسيقى الحلبى اعترف له ضاحكا قبل رحيله عن حلب عائدا إلى القاهرة أن هذين الموشحين لم يولدا إلا منذ يوم أو بعض يوم ، وأنه لحنها من أجله بعدما بحث عن موشحات قديمة من السيكاه فلم يجد!

استعراض موشحات السيكاه

عندما ممعت هذه القصةالطريفة فى برنامج يوسف شوقى منذ سنوات ، ظننت أن بين فن الموشح ومقام السيكاه سوء تفاهم يمنع التقاءهما . . وأقمت على هذا الظن مدة ، ثم بدأت اتبين أن مقام السيكاه وفن التوشيح تربطهم صداقة وطيدة ، لاتقل متانة عن الصداقة بين التوشيح والراست والبياتي وغيرهما . .

وقد أدهشنى ما اكتشفته أو ما عرفته ، فإذا كان عبد الوهاب لم يكن لديه وقت للتنقيب عن تراث الموشحات من مقام السيكاه ، بعدما غنى فى صباه الباكر موشح « ملا الكاست وسقانى». . من مقام الراست . . تلحين محمد عثمان ، فإن يوسف شوقى كان لديه متسع من الوقت لأنه باحث موسيقى ، فكيف خفى عليه تراث الموشحات المصوغة من نغمات السيكاه الطروب؟!

قد تبدو هذه مسألة شبه أكاديمة لا أهمية لها الآن ، وقد انقطع فن الغناء العربى بألوانه جميعا ، واحتل غربان الملاهى الليلية وأشرطة الكاسيت بأصواتهم غير الغنائية ساحة الغناء على اتساعها ! ولكن استعراض موشحات السيكاه يبدو الآن على الرغم من كل الظروف ، مفيدا وشائقا وباعثا للأمل في نهضة جديدة للغناء العربي ولو بعد حين ! . .

لقد عرف الغناء المصرى والعربى فى تراثه القريب والبعيد بضعة عشر موشحا من مقام السيكاه تختلف إيقاعاتها من السياعى الثقيل إلى السياعى الدارج إلى المخمس إلى المدور إلى النوخت الخر. .

ونتحدث هنا بإيجاز عن كل موشح عرفناه أو قرأنا عنه شيئا في « سفينة شهاب » أو في سجلات الأغاني القديمة في دار الكتب وغيرها . .

* موشح سيكاه ، ايقاع مخمس ، تقول كلماته :

فتحت أزهار

من بكا الأمطار

فوق خديد حبى

مخجل الأقمار

* موشح سيكاه . . ايقاع مصمودى . . يقول :

هات أيها الساقى بالأقداح

واملا لی کئوسی . .

نغتنم أنسها حين الصباح لاح

وانجلت عروسي

وهو موشح مجهول المؤلف والملحن ، وكان مطربو القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين يغنونه ، وقد سجله المطرب الكبير عبد الحي حلمي على اسطوانات شركة الجراموفون وسجله أيضا المطرب أحمد صابر ، وغناه صالح عبد الحي فيها غني ، في سهرات الإذاعة القديمة . .

موشح سيكاه . . ايقاع سياعي ثقيل ، مطلعه :

غزال تركى تركني

ملقى من الهجر

نادیت: یالله نصلی

يا يوسف العصر

وكانت أم كلثوم قد حفظت هذا الموشح عن الشيخ أبى العلا محمد ، وغنته فى «كشك الأزبكية » عندما كانت تغنى من دون مرافقة الآلات الموسيقية ، وتلبس ما يشبه الجبة وعلى رأسها كوفية وعقال . . وقد سجل الشيخ أبو العلا هذا الموشح على اسطوانات شركة الجراموفون فى العشرينات . .

* موشح سيكاه . . آيقاع سهاعي ثقيل . . تقول كلهاته :

فتتكبدي

زاهی الجبین حرك وجدی أشكیه لمین آه لو یعلم باهی الجال یا ألف عید لو زار فلان

* موشح سيكاه . . ايقاع مدور . . يقول :

قال لي صنو الغزال

هات قل لي : أي أفتن

راح جفني ، أم بنات الدن

قلت يا باهي الجهال . .

أنت في عين الشجى أحسن

ومثله من مقام السيكاه ، موشح يقول : « قام يسعى سحر منيتى بالكتوس » . . وكلا هذين الموشحين موغل في القدم ، ولا أعرف أحدا من المطربين سجل أيا منها على أسطوانة . .

وكان المطرب سيد الصفتي يغني في حفلاته موشحا جميلا يطلبه مستمعوه كثيرا، تقول كلياته:

قد حركت أيدى النسيم

تلك الغصون الميس

فانهض وبادريا نديم

الى رياض السندس

واسق الندمان صرفا قديم

بكر الحياة الأنفس

والشوق في قلبي مقيم

يحكى شهاب القبس.

وقد سجله الشيخ سيد الصفتى على اسطوانات أوديون ، وهو من مقام السيكاه ، وإيقاعه نواخت .

ومن الموشحات الملحنة من مقام سيكاه . . وايقاعه سياعي ثقيل ، موشح مطلعه : « مائس الاعطاف تيمنى » . . وكان يغنيه المطرب محمود البولاقي ، وكان يغني أيضا موشحا من مقام السيكاه إيقاعه سياعي دارج ، وقد سجله على اسطونات شركة الجراموفون ، ويقول :

ما أجمل من يلوم والعشق مقدر العاشق لا يلام واللاتم يعذر

يا محبوب عني

فاللهجر معنى . .

ما قدر كان . .

وبها دنت تدان . .

وهناك توشيح سيكاه . . ايقاعه مربع ، كان يغنيه محمود البولاقي أيضا ولم يسجله . . وغناه آخرون من مطربي عصره :

ماس عجبا بدري

في رياض السندس

صحت جانم عمري

يا أمير المجلس

فيروز وفرقة الموسيقي العربية

وأسهمت فرقة الموسيقي العربية في تسجيل عدد من الموشحات القديمة من مقام السيكاه ، ومنها الموشح المشهور « وجهك مشرق بالأنوار » . . ايقاع مخمس :

وجهك مشرق بالأنوار

لحظك يسبيني

واسمح يا سيد الغزلان

بعدك يضنيني

شعرك جعدى

خدك وردى

ومن الموشحات التي كانت ذائعة الصيت منذ ثبانين عاما ، موشح « يا أسمر . . يا سكر » . .

سيكاه . . ايقاع نواخت :

ياأسمر . . يا سكر

يا لون الذهب

فى خدك كيف يجمع

الماءواللهب

يا لاعب بالخنجر

غمازك يجرحنى خبى خنجرك عزتلو سلطانم الله ينصرك

وقد سجل هذا الموشح المطرب عبد الحى حلمى على اسطوانات شركة الجراموفون ، وسجله أيضا على أسطواناتها المطرب محمود البولاقي ، وغناه صالح عبد الحي في الإذاعة . .

وكان عبد الحى حلمى يغنى أيضا من مقام السيكاه بإيقاع السياعى الثقيل موشح: «يا وحيد الغيد يا فريد عصرك » وكان موشحا منتشرا في عصره . . وكان ينافسه في الشهرة موشح سيكاه سياعي ثقيل أيضا ، يقول :

یا نحیف القوام التجافی حرام املاً کاس المدام واسقینی بایدك من إیدك لإیدی

وهذا الموشح مسجل بصوت عبد الحى حلمى على اسطوانات الجراموفون ، ولابن شقيقته صالح عبد الحى تسجيل إذاعى قصير لهذا الموشح الذى غناه غير مرة في الإذاعة . .

ومن أجمل وأشهر موشحات السيكاه ، موشح « يا غصن نقا مكللا بالذهب» . . ايقاع سياعى دراج . . وهو مسجل بصوت المطربة فيروز من توزيع الأخوين رحباني وسجلته أيضا فرقة الموسيقي العربية بقيادة عبد الحيم نويرة . . ويقول الموشح :

يا غصن نقا مكللا بالذهب أفديك من الردى بأمى وأبى إن كنت أسأت في هواكم أدبى فالعصمة لا تكون إلا لنبي

وهو موشح طويل الكلمات ، بل هو أطول الموشحات التراثية كلاما ، وفيه فقرات بديعة النظم فصيحة الكلمات ، وأخرى ركيكة عامية . . وقد سجله المطرب القديم محمد العاشق على اسطوانات بيضافون ، وهو التسجيل الوحيد الذى حفظ لنا هذا الموشح الرائع . .

ومن موشحات السيكاه وايقاع الشنبر ، موشح « اشفعوا لى يا آل ودى » . . وموشح «اشرق البدر المفدى » . . و من كلماته :

أشرق البدرالمفدى

فاتن الغيد الصباح أعين للسحر تبدى طرفها شاكى السلاح

وهو من ايقاع المربع ، ومسجل على اسطوانات الجراموفون بصوت الشيح سيد الصفتى . .

وعلى اسطوانات الجراموفون أيضا ، سجل المطرب القديم محمود البولاقي موشحا من مقام السيكاه وايقاع المدور وكان هذا الموشح معروفا في الجيل الماضي ، ومن كلماته :

يا هليلا أطلعه

على غصن الذهب

نجم هاتيك القلائد

قل لمن جفا مربعه

هل غدا عنى مباعد

وإذا كانت هذه الموشحات من مقام السيكاه قد وقعت نصوصها في يدنا ، فلعل ما لم يقع لنا من موشحات السيكاه أكثر ، وهذا ما يجعلنا نسأل :

- هل كان عبد الوهاب جادا في بحثه عن موشحات السيكاه في حلب ، وكيف عجز رواة الموشحات هناك عن العثور على موشح واحد من مقام السيكاه ؟! . . وهل صحيح أن عبد الوهاب لم يكن يحفظ فيها يحفظ من التراث شيئا من موشحات السيكاه ؟! .

عبد الوهاب والملحنون يخافون مقام الصبا

عندما غنت أم كلثوم فى أواسط الستينات أغنية « أمل حياتى » من تلحين محمد عبد الوهاب، لاحظ بعض النقاد أن عبد الوهاب استعمل مقام الصبا فى « كوبليه » واحد من هذه الأغنية ، ثم تركه مسرعا إلى المقامات الأخرى التى صاغ منها بقية الكوبليهات . .

سئل عبد الوهاب لماذا استعمل مقام الصبا فى تلحين كلمات تعبر عن الفرح لا عن الحزن، مع أن الصبا هو مقام الأحزان والالام ؟ وكان رد عبد الوهاب أنه لا يحب مقام الصبا ولم يلحن منه طوال حياته إلا أغنيتين فقط، ولكنه أراد أن يستعمله للتعبير عن الفرح فى مقطع واحد من أغنية أم كلثرم، على سبيل التغيير فى أساليب استعمال هذا المقام الذى لا يستعمله الملحنون إلا فى التعبر عن الأحزان . .

وكان عبد الوهاب دقيقا في قوله إنه لم يلحن من مقام الصبا إلا أغنيتين فقط طوال حياته، فليس في قائمة أغانيه الطويلة إلا طقطوقة: « هاجراني ليه . . ظالماني ليه » غناها وسجلها على اسطوانة سنة ١٩٣٢ . وطقطوقة : « تراعيني قيراط أراعيك قيراطين » سجلها على اسطوانة سنة ١٩٥٣ .

وعلى الرغم من كثرة الأغانى الحزينة التى لحنها وغناها عبد الوهاب ، فإنه ابتعد عن تصوير الحزن في مقام الصبا الحزين بطبيعة تركيبته النغمية التى لا وجود لها في غناء أى أمة من الأمم ، إلا الأمة العربية . .

واستخدم عبد الوهاب مقامات أخرى كثيرة في تصوير الحزن والألم كالراست والبياتي والكرد والنهاوند وغيرها ٤-كيا نرى في مواويله الراثعة الكثيرة التي يغلب عليها الحزن ، وتفيض كلهاتها بمعانى الألم ، وحسبك منها مواويل « مسكين وحالي عدم » . . و « اللي انكتب ع الجبين » . . و « اللي راح . . راح » و « الشكى لمين الهوى » و « كل اللي حب اتنصف » . بل إن عبد الوهاب قد

تجنب مقام الصبا - وهو مقام المراثى - عندما لحن وغنى مونولوج (الليل بدموعه جانى » عند وفاة والده سنة ١٩٢٧ .

وعندما أراد أن يقترب من مقام الصبا في مونولوج « أهون عليك » الذي لحنه وغناه سنة ١٩٢٨ فإنه لم يقترب من أساس فصيلة مقام الصبا ، وإنها اكتفى باستعمال مقام قريب من الصبا الأساسي ، يسمى « صبا زمزمة » . . ويسميه الموسيقيون « الصبا الإفرنجي » لأنه خال من الأرباع الصوتية ، ويمكن للمغنى الأفرنجي أن يؤديه بطريقته الخاصة إذا شاء . .

يبدو أن هناك ما يشبه العداوة بين عبد الوهاب ومقام الصبا ، بل بين معظم الملحنين وبين هذا المقام .

ذلك أن مقام الصبا ضيق المجال ، يسيطر على الملحن أكثر مما يسيطر الملحن عليه . وهو مقام انطوائي يبتعد عن الملحنين ، ولا يصادق منهم إلا عددا محدودا . . وهو يرغم جميع الملحنين على التعبير عن الحزن لو أرادوا الاحتيال عليه واستعباله في التعبير عن المرح أو الابتهاج . . ولهذا لم يكن عبد الوهاب دقيقا عندما قال في حديثه الذي أشرنا إليه آنفا إنه اراد تغيير لون التعبير في الصبا ، من الحزن إلى الفرح في فقرة من أغنية «أمل حياتي » ، فالحقيقة أن عبد الوهاب لم يستطع تغيير لهجة الحزن في الصبا إلى لهجة الفرح . .

ولم ينجح في مغامرة من هذا القبيل إلا زكريا أحمد في تلحينه أغنيه « القطن فتح هنا البال» . . وهي أغنية مرح وفرح في فيلم « عايدة » الذي ظهرت فيه أم كلثوم سنة ١٩٤٢ ، وغنت هذه الأغنية مع الكورس للتعبير عن سعادة الفلاحين بمحصول القطن الوفير . .

في هذه الأغنية ، تعمد زكريا أن يوظف «الصبا» الحزين للتعبيرعن الفرح والسعادة ، وبذلت أم كلثوم جهدا عظيما في رسم السعادة والمرح على قسمات وجه «الصبا» الحزينة ونجحت نجاحا واضحا في ذلك ، ولكنها فشلت في التعبير عن الفرح بلحن الصبا في أغنية «أمل حياتي» من تلحين عبد الوهاب .

ويبدو نجاح زكريا في انطاق الصبا بلهجة الفرح والسعادة ، نجاحا فريدا من نوعه ، لا مثيل له في الغناء العربي المتقن المعاصر كله ، مما يجعل زكريا أحمد أبرع الملحنين جيعا في التعامل مع هذا المقام المنطوى على نفسه ، والذي ليس له أقارب من الدرجة الأولى إلا قريبه المسمى « صبا زمزمة » وقريب آخر اسمه « صبا بوسلك » . . ولا يوجد له أقارب من الدرجة الأولى غير هذين بين جميع مقامات الغناء العربي التي يقال إنها تزيد على أربعائه مقام . .

وزكريا أحمد هوالوحيد بين ملحنى أم كلثوم الذى أقدم على تلحين عدد من أغانيها مستخدما مقام الصبا بجرأة . فلحن لها منه « الطقطوقة والمونولوج والقصيدة والأغنية الإذاعية الطويلة » واجتمع له من هذه الحصيلة ستة الحان هى :

يا ليل نجومك شهود . . مونولوج في فيلم (وداد) سنة ١٩٣٤ .

قولي لطيفك ينثني عن مضجعي . . قصيدة في فيلم (دنانير) سنة ١٩٣٩ .

رحلت عنك ساجعات الطيور . . قصيدة في فيلم (دنانير أيضا) .

أنا كنت أحب الشكوى إليك . . طقطوقة سنة ١٩٤١ .

القطن فتح هنا البال . . طقطوقة في فيلم « عايدة » سنة ١٩٤٢ .

هو صحيح الهوي غلاب . . أغنية طويلة ، سنة ١٩٦٠ .

وإلى جانب هذه الأغانى لحن زكريا لنفسه وللمطربين والمطربات أمثال ليلى مراد وفتحية أحمد وعمد عبد المطلب طقاطيق وأدوارًا من مقام الصبا ، حتى ليمكن أن يقال إن حصيلة زكريا أحمد من مقام الصبا لا تقل عن عشرين لحنا ، بعضها مسجل ، وبعضها لم يسجل لا بصوته ولا بأصوات المطربين والمطربات .

وإذا قارنا بين هذا الإنتاج ، وبخاصة ما يخص منه أم كلثوم ، بإنتاج الملحنين الآخرين الذين لحنوا لأم كلثوم منذ منتصف العشرينات إلى منتصف السبعينات تقريبا ، لم نجد لهم شيئا يذكر.

ففى العشرينات لم يلحن لها الشيخ أبوالعلا والدكتور صبرى النجريدى شيئا من مقام الصبا على الإطلاق . .

وداود حسنى لم يلحن لها إلا دورا واحدا من مقام الصبا في الثلاثينات هو دور : «قلبي عرف معنى الأشواق» . .

والسنباطى لم يلحن لها من الصبا في أربعين عاما إلا قصيدة غنتها في فيلم سلامة ، وهي قصيدة « قالوا احب القس سلامة » . .

والقصبجي لم يلحن لها من الصبا في أربعين عاما أيضا إلا أغنيه واحدة لا أهمية لها ، هي طقطوقة : «تشوف أموري وتتحقق» . .

ثم جاء بليغ حمدى وعبد الوهاب والموجى من الستينيات إلى منتصف السبعينيات ، وليس لهم لحن واحد من مقام الصبا في قائمة الغناء الكلثومي . .

بل إن هؤلاء الملحنين وغيرهم ، كادوا يقاطعون الصبا فى الحانهم لجميع المطربين والمطربات . . ما عدا أحمد صدقى الذى اكتسب من أستاذة زكريا أحمد حب « الصبا » وله فيه ألحان جيلة ، وشذرات من الألحان فى أغان كثيرة ، وحسبه من ألحان الصبا التى تفوق بها على زملائه ، لحنه الرائع : « سياح يا اهل السياح . . لوم الهوى جارح » . . اللكى غناه محمد قنديل والكورس . ونحرص هنا على الإشارة إلى الكورس لأن أصواته النسائية البارعة الحساسة قامت بدور أساسى فى تصوير مقام الصبا فى هذه الطقطوقة الفريدة .

وليس الملحنون المعاصرون فقط هم الذين كانوا وما زالوا في خصام مع مقام الصبا ، فكذلك

كان كبار الملحنين في القرن التاسع عشر والربع الأول من القرن العشرين ، فلا تجد للشيخ محمد عبد الرحيم المسلوب شيئا كثيرا من مقام الصبا ، ولم يلحن عبده الحامولي إلا دورا واحدا من هذا المقام ، وهو دور « كان لي في حبك » . . وكان أكثرهم تعاملا مع الصبا الملحن النابغة محمد عثمان ، فله فيه خمسة أدوار هي : « قد ما احبك زعلان منك » و «اهين وآه من العشق » . . و«الحب أصله منين » و « على الملاح أنت الأمير » . . و « اعشق الخالص لحبك » .

وكان من أصدقاء « الصبا » فى ذلك الجيل ، بعض الملحين الآخرين أمثال إبراهيم القبانى ومحمود الخضراوى ولها أدوار من هذا المقام غناها عبد الحى حلمى وسليان أبوالعز داود وسيد الصفتى وعلى عبد البارى وغيرهم .

ومعظم الأدوار المدونة في السجلات القديمة هي من التراث القديم الذي لا يعرف أحد له مؤلفا ولا ملحنا ، وتستطيع أن تعد أدوارا كثيرة من هذا القبيل ربها تزيد على الأدوار المنسوبة إلى الملحنين المعروفين . .

أما طقاطيق الصبا القديمة مثل طقطوقة « اللي بحبه دا دلعه يجنن » و « في العشق قضيت زماني » و « الورد فوق خد الهائم » و « يا خوخ يا ناعم » . . فهذه الطقاطيق القديمة كلها لا يزيد عددها على أصابع اليد الواحدة وتعتبر طقطوقة « الصبا » شيئا نادرا سواء في الألحان القديمة والمعاصرة . وقد انقرضت تماما منذ وقت غير قصير ، أما الآن فلا تعرف عنها الأصوات الجديدة شيئا ولا تستطيع آداء مقطع واحد من مقاطعها ، لان نغات الصبا هي المحك الحقيقي للصوت العربي ، وقد ابتعدت الأصوات الجديدة عن مواصفات الصوت العربي ابتعادا لا يمكن أن يتداركه أحد الآن بعدما أصبح مرضا مزمنا ليس له شفاء .

وبقيت كلمة لابد منها . .

فلم يكن ابتعاد محمد عبد الوهاب والملحنين الآخرين عن مقام الصبا ، سببه العجز عن التعامل معه ، ولكن الصداقة بين هذا المقام وبين الملحن هي مسألة « مزاج » قبل كل شيء . . وقد وافق مزاج زكريا أحمد هذا المقام فتفوق فيه على معاصريه ، بل على جميع الملحنين في المائة سنة الماضية . . ووافق أيضا مزاج أحمد صدقى ، فتفوق فيه كذلك .

ويمكن أن يقال أيضاً إن التوافق النفسانى أو المزاجى هو سبب تفوق بعض المطربات والمطربين فى أداء الأغانى المصوغة من هذا المقام ، وعلى رأسهم أم كلثوم ، وبعدها أصوات نسائية ورجالية أخرى : أمثال ليلى مراد ورجاء عبده ومحمد عبد المطلب ومحمد قنديل وكارم محمود، فضلا عن صالح عبد الحى الذى خلدت على أوتار صوته أدوار من الصبا مثل دور «قد ما احبك زعلان منك » وغيره من أدوار محمد عثمان المصوغة فى هذا المقام البديع التكوين ، والذى ينفرد به فن الغناء العربى المتقن من بين جميع فنون الغناء فى العالم كله .

سيــمفـــــونية عبد الوهاب ورايدر

في التراث القريب للموسيقى العربية البحتة ثلاثة أعال موسيقية عن « مصر » لثلاثة من الموسيقيين المصريين ، أحدهم يهتم بتلحين الأغانى ، والآخران من الموسيقيين « الاكاديميين » أى الذين درسوا الموسيقى الأوروبية بوجه خاص في معاهد موسيقية اجنبية ، أو على أيدى مدرسين أجانب مقطوعى الصلة بالموسيقى العربية التي تختلف في جوانب مهمة من أصواها وعلومها ، عن الموسيقى الأوربية .

الموسيقار الذي يلحن الأغاني هو محمد عبد الوهاب ، وأما الموسيقاران الأخران اللذان لم يتح للم الموسيقي الأوروبية ، فهما عزيز الشوان ورفعت جرانة . .

ولا تناقض بين أن يكون الموسيقار جامعا بين العلم بالموسيقى الأوروبية والعلم بالموسيقى العربية ، بل إن ذلك ـ لو تم ـ يكون أفضل وأدعى إلى عمق الإنتاج . . وقد عرفنا موسيقيين مصريين جمعوا بين العلم بالموسيقى العربية والعلم بالموسيقى الأوروبية ، أمثال عبد الحليم نويرة وحسين جنيد ومدحت عاصم وعبد الحليم على وسليم سحاب، وغيرهم ممن يعملون حتى الآن في التأليف الموسيقى والتلحين والعزف والتوزيع وقيادة الأوركسترا . .

ولكن « الموسيقار » المصرى أو العربى الجنسية الذى لم يدرس سوى الموسيقى الأوروبية وحدها، لا يحق له أن ينكر الموسيقى العربية جملة وتفصيلا وينادى بوأدها ، وإحلال الموسيقى الأوروبية محلها . .

ومن حسن الحظ أن المنادين بطرد الموسيقى العربية من وطنها ، واستقدام الموسيقى الأوروبية وتوطنيها في مسامع الإنسان العربى . . من حسن الحظ أن هؤلاء قليلون ، بل يعدون على أصابع يدين أو ثلاث أو أربع على الأكثر . . ولكن خطرهم شديد ، لأنهم يهيمنون على مراكز حساسة في مجال الموسيقى والغناء ويستطيعون الحاق الأذى بالموسيقى العربية . .

وقد قرأت تصريحا لواحد من هؤلاء نشرته الصحف يقول فيه بلا مداراة إنه يجب الغاء الموسيقي

العربية ، لأن الجمع بينها وبين الموسيقي الأوروبية مستحيل . .

ومن حسن الحظ أيضا أن متلقى الموسيقى فى الأقطار العربية هو الإنسان العربى ، وهو لا يسمح لامثال هذا الموسيقار بالمرور!..

وهناك من يحاول صناعة موسيقى أوروبية بحتة للمستمع العربى ، كأن هذا المستمع لا يستطيع أن يشتري تسجيلات الموسيقي الأوروبية من أهلها !

وهذه في الحقيقة قضية تقادم عليها العهد ، منذ قام الرعيل الأول من هواة الموسيقى الأوروبية وأعداء الموسيقى العربية ، ينشرون دعوتهم ، يتقدمهم الدكتور حسين فوزى - رحمه الله - وإلى جانبه - مع عدم علمه بالموسيقى - صديقه الأستاذ توفيق الحكيم . . ثم انضم إليها قلائل آخرون . . !

وقد أنغمسنا منذ الستينات في مناقشة هؤلاء الأساتذة ، وكانت من الفرص النادرة لمناقشتهم اتساع دائرة الأعمال الموسيقية البحتة في تلك الأيام ، وكانت المناسبات الوطنية والقومية حينذاك تلهم الموسيقيين . . ومن ذلك ما ألهمتهم أياه من الأعمال الموسيقية في سنتي ١٩٦٥ و ١٩٦٦ قبل « النكسة » التي قضت على هذا الاتجاه تقريبا .

فى ذلك العهد خرج إلى الوجود عمل موسيقى أوروبى التكوين وإن كان قائبا على جملة من تلحين سيد درويش ، وكان المهندس المعارى الراحل أبو بكر خيرت هو صاحب ذلك العمل الموسيقى الذى سهاه (ايه العبارة » ! . .

وثمة عمل لا يقل عنه اغترابا عن ذوق المستمع العربي اسمه « الصحوة » . . من تأليف محمد جمال عبد الرحيم ، وهو بناء غنائي أوروبي بحت ، وإن كان قائها على قصيدة من الشعر العربي من تأليف المرحوم صلاح عبد الصبور . .

أما الأعمال الموسيقية التي نحن بصددها والتي أذيعت في سنتي ١٩٦٥ و ١٩٦٦ باسم «مصر» فكانت أقرب إلى المستمع العربي مما سبقها من أعمال موسيقية شديدة الغربة والغرابة . .

ولعل أقدم عمل موسيقى سيمفونى من تأليف موسيقار مصرى ، بعنوان (مصر) . . يعود إلى ستين عاما خلت ، وهو القصيد السيمفونى الذى كتبه الموسيقار الأديب يوسف جريس «المتوفى سنة ١٩٦١ » . . .

وهذا العمل الموسيقى الذى يحمل اسم « مصر » لم يسمع به من المصريين سوى بضع عشرات، أما ملايين المصريين ، فلم يتح لهم سياعه ، ولو سمعوه لما أحسوا أنه يخاطبهم أو يخاطب مصر ! . .

أما سيمفونية الأستاذ رفعت جرانة التي خصصها لثورة ٢٣ يوليو (تموز) ، وجعل عنوانها «ثورة مصر » . . فكانت أقرب إلى الإنسان المصرى من صورة «مصر » التي رسمها المرحوم يوسف

جريس في سيمفونيته .

وقد كتبنا عن سيمفونية رفعت جرانة في حينها فكان من رأينا أنها .. على جمالها .. لا تحمل من السيات القومية ما يجعلها خاصة بمصر دون سواها من الأقطار الأخرى في الشرق والغرب . .

وقلنا إن المستمع الذى يلم قليلا بتاريخ الفن السيمفونى ، يستطيع تحديد العصر الذى ولدت فيه سيمفونية جرانة ، لأنها مؤلفة من خس حركات ، فلا يمكن أن تكون من سيمفونيات القرن الثامن عشر مثلا ، فقد كانت السيمفونيات حينذاك تتألف من ثلاث حركات فقط ، كما تقول المراجع التاريخية . .

وادًا رجعنا الآن إلى سيمفونية جرانة هذه عن « مصر » كتراث قريب ، أدهشنا أننا قد نخطىء فنحسبها إحدى السيمفونيات الأوروبية ، خصوصا الروسية .

فليس في سيمفونية « مصر » سوى مجموعة من نغيات الموسيقى الأوروبية وفترات من العزف الصاخب ، تعقبها فترات من العزف الهادىء . . ثم فترات من الألحان المعقدة تليها ألحان منفردة أو شبه منفردة . . ثم طلقة مدفع أو فرقعة قنبلة _ تصنعها الآلات الموسيقية طبعا _ بينها المستمع المصرى حائر لا يعرف عن أى شىء تتحدث هذه الموسيقى التى تترفع عن ذوقه وتخاطبه من طرف أنفها الشامنح ! . .

من الواضح الآن _ وكان واضحا من قبل _ أن هذه السيمفوينة التي تحمل اسم «مصر» لا تعبر تماما عن مصر _ وليس فيها من الملاح المصرية والعربية إلا القليل ! . . لقد كانت سيمفونية جرانة _ منذ بضعة وعشرين عاما _ جهدا مشكورا في التأليف والتدوين والعزف وقيادة الأوركسترا . . ولكنها كانت تعبيرا بلغة موسيقية أجنبية ! . .

ولم يكن مطلوبا فى ذلك الحين ، وليس مطلوبا الآن ، تقليد الموسيقى الأوروبية ، والنسج على منوالها من دون تصرف ، لأن الهدف الصحيح لأى موسيقار عربى ، هو بناء موسيقى عربية على أسس صحيحة وليس استعارة الموسيقى الأوروبية بحدافيرها ومواجهة الذوق العربى بها وإرغامه عليها . .

ومن التراث الموسيقى القريب الذى يدخل فى هذا الباب ، ما صنعه الأستاذ عزيز الشوان فى الستينات أيضا من أعمال موسيقية ، أشهرها العمل الذى صنعه على أساس نشيد «بلادى ، للدى ، لك حبى وفؤادى » . . النشيد المشهور لسيد درويش . . نحن نعرف هذا النشيد السهل العبارة الجميل الألحان ، وحتى الأطفال يستطيعون أن يتغنوا به فى قالبه العربى كما وضعه سيد درويش .

والذي يستخرج الآن العمل الغنائي الذي أقامه عزيز شوان على نشيد سيد درويش ، تفاجئة أصوات المغنيات والمغنين ترتفع بطريقة أوروبية النطق والترنم لا تناسب مخارج النطق باللغة

العربية ، ولا تتفق وفوكاليز أو تدريبات الصوت العربى . . لقد تحول نشيد سيد درويش ، من نشيد عربي إلى نشيد إيطالي أو الماني ! . .

وتحولت الكلمات في أفواه المغنية السوبرانو والمغنية الميتسو سوبرانو ، والمغنى التينور والآخر الباص ، إلى كلمات بمضوغة الحروف ، يقف أمامها المستمع العربي مستنكرا مذهولاا

نحن لم نعترض فى الماضى ، ولا نعترض الآن على تجارب من هذا القبيل ، فكل إنسان من حقه أن يجرب . . ولكن يجب على الموسيقى العربى .. إذا أراد أن يهارس هذا اللون ـ أن يكتشف طريقة لادائه بحروف عربية سليمة تماما ، لأن تركيب الحروف العربية قسرا وقهرا على ألحان أوروبية يحطم هذه الحروف المسكينة ، ويصرف المستمع العربى عن سماع تلك الألحان مهما كانت أهميتها الفنية . .

وينبغى ألا يستعبد الموسيقيين الدارسين للموسيقى الأوروبية ، قوالب هذه الموسيقى ، فالتقليد لا قيمة له ولا فائدة ، ويستطيع المستمع العربى أن يستمع إلى الأوبرات بلسانها الأوروبي وموسيقاها الأوروبية . .

وفى سنة ١٩٦٥ صنع محمد عبد الوهاب قطعة موسيقية طويلة هدية إلى مصر ، لمناسبة العيد الثالث عشر لثورة ٢٣ يوليو (تموز).

هذه القطعة التي سهاها عبد الوهاب « هدية » كتبنا عنها في حينها ، فقلنا إنها أشبه بالعمل السيمفوني منها باللحن الملودي ! . .

والحقيقة أن عبد الوهاب قد صنع الميلودى فقط ، ثم أعطاه للموسيقى الأجنبى المتمصر أندريه رايدر ، فجعل منه عملا ذا شكل سيمفونى ، مفعها بها يسمونه « التوزيع الموسيقى» الذى كان رايدر أكبر اختصاصى فيه حينذاك . .

كانت مرحلة اشتراك الموسيقار أو الملحن الموهوب ، مع الموسيقار « الاختصاصى » في عمل واحد ، مرحلة لابد منها في الأعمال الموسيقية البحتة بمصر ويكل بلد عربي . .

وأذكر أن بعض زملائنا سخر من وصفنا للقطعة الموسيقية الوهابية بأنها «سيمفونية» . . وكتب بعضهم ينتقد هذا الوصف . .

وكان السؤال الذي وجهناه إلى الساخرين والناقدين:

_ولماذا لا نسميها سيمفونية ؟ ! . .

إن السيمفونية لم تجمد على شكل واحد فى عصورها المتعاقبة . . والسيمفونية قطع موسيقية تعزفها مجموعة آلات ، وتتألف من حركات . . أربع حركات أو خمس ، أو أكثر أو أقل . . فلم يكن للسيمفونية ، منذ نشأتها شكل مقدس لا يتغير على امتداد الزمان والمكان . .

والآن يتسع الشكل السيمفوني ، وتتزايد حركاته ، وينمو عدد الآلات الموسيقية فيه ،

ويدخله الغناء احيانا ، بعدما كان لا يدخله على الإطلاق ، ولا شيء يقيد حرية المؤلف الموسيقي في الألحان والايقاعات والخطوط اللحنية المتشابكة .

وهذا تقريبا ما فعله عبد الوهاب ورايدر في مجموعة الحركات الموسيقية المسهاة «هدية» رائمي سميناها في حينها «سيمفونية عبد الوهاب» . .

قال أصحابنا النقاد أيامئذ : إن آلات القانون ثم الكيان ثم الناى ، انفردت كل منها طويلا بلحن ذى ايقاع « شرقى » راقص ، فانقطع بذلك الخط الهارموني والكونترابنطي ! . .

قلنا إن ذلك لا يمنع أن نسمى هذا العمل « سيمفونية » . . لأن المؤلف الموسيقى لا يصح أن يقيد مواهبة وقدراته بالقيود القديمة ، وله حرية تامة فى اختيار ألحانه وتصميم بنائه السيمفونى على أسس تختلف على المدى الذى يراه ، عن الأسس الكلاسيكية والرومانسية للموسيقى السيمفونية . .

فإذا كان المؤلف الموسيقى عربيا ، فعليه إبراز ملامع موسيقاه القومية . . وقد أعلنت «سيمفونية عبد الوهاب » عن جنسيتها العربية بالنغهات العربية المقتبسة من الموالد والأذكار، كها أعلنتها بالكهان والناى والقانون ، في أداء « تقاسيم » منفردة مصحوبة بإيقاعات متنوعة ، فكانت أشبه بالتحميلة وسط تلك السيمفونية ! . .

ولا شيء .. في رأينا .. يمنع الناى والقانون والكهان العربي والعود من الدخول في أوركسترا تعزف سيمفونية حديثة لا تتقيد بمراسم السيمفونيات القديمة . . فليس التقليد «طبق الأصل » هو الطريق إلى صناعة موسيقي عربية متطورة . . وإذا كان لابد للسيمفونية المصرية العربية من نقطة انطلاق ، فمن الواضح أن ما صنعه عبد الوهاب ورايدر في سيمفونية « هدية » يمكن أن يعد نقطة انطلاق مناسبة ، وليس شكل السيمفونية تنزيلا من السهاء ! .

الأغسنية العسسربية بين القومية والمحلية

الأغنية هي الأصل في فن الموسيقي العربية ، لأن شعبنا العربي في جميع أقطاره يميل منذ الزمان الأول إلى الغناء أكثر من ميله إلى الموسيقي البحتة التي تعزفها الآلات غير مصحوبة بالغناء وليس هذا عيبا ولا قصورا في طبيعة الشعب العربي ووجدانه ، فلكل شعب طبيعة ووجدان صنعتها عوامل تاريخية ينفرد بها ، ولا أحد يستطيع أن يفرض عليه طبيعة ووجدانا من خارج ذاته ، ولا يمكن الغاء الذوق الفني لشعب من الشعوب فجأة واقناعه بأن يتكلف ذوقا آخر يستعيره على علاته ، من هنا أو هناك .

ليس فى مقصودنا أن الشعب العربى ينفر من عزف الآلات الموسيقية ، فان هذا أبعد شىء عن مقصودنا ، وإن لنا نحن العرب لتاريخا طويلا فى عزف الآلات الموسيقية العربية كالعود والناى والقانون والبزق و الآلات الأعرى التى استعربت ونطقت بالنغهات العربية كالكهان . ولم تنفصل الأغنية العربية الحضارية قط عن مصاحبة الآلات الموسيقية . . ونشأت حول الأغنية هوامش موسيقية خالصة ، بعضها عزف منفرد ، وبعضها الآخر عزف جماعى اتخذ اسهاء فنية غتلقة منها ما نعرفه الآن بالبشارف والسهاعيات والتحميلات واللونجات وغيرها .

هذا هو واقع الأغنية العربية - حتى اليوم - قوميا ومحليا . فهى أصل السماع عند الغالبية الكبرى من المستمعين العرب . . يتصل بها العزف منفردا أو جماعيا ، ولا ينفصل عنها إلا فى مقطوعات قصيرة تكاد تكون بجملها الموسيقية وإيقاعاتها لونا من الغناء الصامت - إن صح هذا التعبير - ولا تخرج هذه المقطوعات فى تكوينها الأساسى عن «اللازمات» الموسيقية التى تصاحب الأغانى ، إلا فى بعض المؤلفات ذات القوالب الفنية المتعارف عليها سماعيا وهى قوالب بسيطة خالية من التراكيب الموسيقية .

وهذا الواقع في الأغنية العربية _ وبخاصة الأغنية القومية _ يحاول بعض المتعجلين تغييره فورا ، بل ينادى بعضهم بالغائه ، لأنهم يرون أن سيطرة الأغنية على المستمع العربي تحول دون اهتهامه

بالتأليف الموسيقى البحت المستند إلى أسس فنية أكثر تركيبا، على غرار ما نسمعه في الموسيقي الأوروبية . .

ولكن منصفى الأغنية العربية يرون أنها ليست هى الحائل دون انتشار التأليف الموسيقى البحت بتركيباته الفنية ، وإنها الحائل هوالتقليد الحرفى للموسيقى الأوروبية ، ثم محاولة فرض هذا التقليد على ذوق المستمع العربى .

مشكلة المقلدين

ومشكلة مقلدى الموسيقى الأوروبية فى الوطن العربى كله هى عجزهم عن التأليف بغير الأساليب والأشكال والمفاهيم الأوروبية فى الموسيقى ، لأنهم تعلموا هذه الموسيقى مدرسيا وفاتهم أن يتعلموا الموسيقى العربية ، بل فاتهم أن يتذوقوها بلا تعال عليها ولا زراية بها . .

ولو أتيح لهم بناء موسيقى عربية الملامح بقدر الامكان ، ولا نقول « عربية الوجه واليد واللسان » . . لكان خيرا لهم وللمستمع العربى الذى ليس فى الامكان أن يفرض عليه الموسيقيون المقلدون موسيقاهم بحذافيرها ، لأن له أن يرفضها كما أن لهم أن يؤلفوا . . وقديها قيل : « الذوق شيء ليس فى الكتب » . . ونجتزىء هنا من معانى الذوق المتعددة بالذوق الفنى ، وبخاصة الذوق الموسيقى ، وعلى الأخص ذوق المستمع العربى الذى يحاولون الغاءه بعد بضعة عشر قرنا من الزمان اكسبته ثباتا هائلا ، وإن كان فى جوهره من أكثر أذواق الشعوب مرونة وتقبلا للجديد والمستحسن من كل ما يرد عليه من انحاء العالم بلا استثناء . .

صحيح أن الموسيقى لغة عالمية . ولكن اللغة الواحدة ـ نقصد لغة الكلام ـ ذات الأصل الواحد والقواعد الراسخة ، ينطقها أهلها أنفسهم بلهجات متعددة ، كتعدد أقطارهم وبيئاتهم وظروفهم . . فكيف يصح في الأذهان أن يقال ان لغة الموسيقى ، يتحتم على الناس جميعا في كل أصقاع الأرض أن يتكلموها بلهجة واحدة ، وحرام على قومية هنا أو قومية هناك أن تكون لها في الموسيقى لهجة مستقلة وطريق خاص ؟!

أليس الاصح أن يقال ان الموسيقى _ على طابعها العالمى _ لا تضيق بتعدد القوميات فى داخلها، وإنها وإن كانت لغة واحدة ، فإنها ليست باللغة المصطنعة أو المفتعلة كلغة الاسبرانتو ، لا روح تنبض فيها ، ولا جنسية تنتمى إليها ؟

أن الغناء والموسيقى يغرقهما التجريد الميتافيزيقى ، ويزهقهما البطلان والاخفاق اذا تجردا من الطابع القومى والمحلى ، وخلت تعبيراتهما ونغها من الملامح التى يرى فيها كل شعب وجهه ، كما يرى سهاء بلاده وماءها وخضرة أرضها وجمال طبيعتها . .

ومن المفارقات أن الذين هاجوا الأغنية العربية الكلثومية والوهابية بوصفها عقبة كثودا في طريق

التأليف الموسيقى البحت وازدهاره ، أسهموا - على عكس ما أرادوا - فى توسيع نطاق الاستهاع والاستمتاع بالأغنية الفردية العربية على المستويين القومى والمحلى ، لأن مؤلفاتهم الموسيقية المترفعة عن ملاقاته وآثرت أن تتحدى هذا المستمع عن ملاقاته وآثرت أن تتحدى هذا المستمع المتواضع المتطلع دائها إلى الجديد ، المستعد فى كل وقت للتذوق والتفهم والتصفيق لما يستحسنه و يستطيبه .

ومع ذلك فإن الاتجاه السائد الآن في غالبية الأوساط الموسيقية المصرية والعربية المتصلة بالمستمعين اتصالا مباشرا وثيقا ، هو الاعتراف بضرورة تطوير مفهومنا للغناء والموسيقى بوجه عام ، وما يترتب على تطويرهما شكلا ومضمونا من خطوات فنية بصيرة لا تتخبط ولا ترتطم بالتقليد الحرفى ، فالشعب العربى في يقظته الحديثة لم يعد يغض الطرف عما في التأليف الموسيقى الخالص كالسيمفونيات مثلا من آفاق رحبة ، بشرط أن تكون المؤلفات الموسيقية متفقة والذوق العربى ، غير متعالية علية ، ولا متأففة من عدم استجابته لما لا يرضى عنه .

ومن المستطاع في هذا المجال تأليف موسيقى عربية الذوق والوجدان قائمة على أسس الموسيقى الأوروبية أو « العالمية » _ على حسب التعبير المتداول _ ومن الواجب تأليف موسيقى عربية قائمة على السلالم الموسيقية العربية ، مستعينة بتكنيك الموسيقى الأوروبية في الحدود المناسبة التي لا تؤثر في جوهر الموسيقى العربية والغناء العربي ، فإن سلم الموسيقى العربية المنقسم إلى أربعة وعشرين قسما قد تعددت طرق استخدامه من عصر إلى عصر ولكنه لبث دائما عتفظا بقياس تردد الأصوات الموسيقية العربية التي يتذوقها العرب على المستوى القومى والمستوى المحليم معا . .

ولو صدقت النيات والجهود في هذا الاتجاه لتحولت الموسيقى العربية - بفرعيها الغنائي والآلى البحت - إلى موسيقى عالمية ذات كيان خاص ، بجانب الموسيقى الأوروبية التي أصبحت عالمية بفضل جهورها الذي استغرقته أساليبها قرونا متوالية ، وبفضل غلبة أصحاب هذه الموسيقى على الشعوب الأخرى ومن بينها الشعوب العربية في الماضى ، فكان من الأسباب التي لا يمكن انكارها - حين التحدث عن غلبة الموسيقى الأوروبية - ما ذكره ابن خلدون من قوله الشهير عن تقليد المغلوبين للغالب . .

ومن حسن الطالع أن أشهر وأبرع الذين عملوا فى الغناء العربى والموسيقى العربية كعبد الوهاب والسنباطى والرحبانية ، فضلا عن أم كلثوم ، لم تغب عنهم هذه الحقائق وقد ساير إنتاجهم الفنى تمسك الشعب العربى فى غالبيته بالغناء العربى والموسيقى العربية وما يمتازان به من خصائص فنية رئيسية مثل السلم الموسيقى وتركيب المقامات وكسور الأصوات التى اشتهرت بأرباع الأصوات ـ وحقيقة ربع الصوت هنا هى ثلاثة أرباع الصوت ـ وما إلى ذلك من خصائص

تتشكل على أساسها الأغنية العربية القومية والمحلية ويقوم كيان متطور خاص لها ، يطرق باب «العالمية » ويدخله حين تصبح وراءه أمة متحدة متطورة قوية ذات صوت مسموع في العالم . . نشأت الأغنية العربية نشأة خاصة ، فهي لم تنشأ تراتيل جماعية في المعابد كالأغنية الأوروبية مثلا . . وما زال مؤرخو الأغنية العربية يبحثون عن تاريخ ميلادها . وبعضهم يرد ميلادها إلى ثلاثة آلاف سنة مضت ، عندما كانت القبائل العربية تتبلور في الجزيرة العربية وكانت اللغة العربية أيضا تتبلور وتتجه نحو شكلها الذي اتخذته في نضجها كما يعرضها علينا الشعر الجاهلي الذي وصل إلينا جانب منه وضاع جانب . .

وارتبطت أصول الغناء العربى منذ نشأته بالشعر العربى ، بل بالكلمة العربية المفردة ، فان تفعيلات الشعر العربى هى ايقاعات ميلودية قصيرة قائمة على سلم الغناء العربى الذى ينقسم كما أسلفنا ـ دون سائر السلالم الموسيقية فى العالم ـ إلى أربعة وعشرين قسما . . وليس ممكنا ـ على سبيل المثال ـ توزين تفعيلات الشعر العربى ـ فضلا عن بحوره الكاملة ـ على ايقاعات الموسيقى الهندية التى ينقسم سلمها إلى اثنين وعشرين قسما . .

ولو تمردت تفعيلات الشعر العربى على إيقاعات الغناء العربى _ بالشروط التى ذكرناها _ خرجت من الأوزان العروضية العربية القائمة على أساس الصوت العربى وأجزائه الدقيقة . .

كذلك الكلمة العربية المفردة ، لا تخرج عن هذه القاعدة ، لان اشتقاق المفردات العربية أساسه التوزين الصوتى في سلم الموسيقى العربية . ويهذه الميزة أو هذه الخاصية تنفرد اللغة العربية عن اللغات الأوروبية القائمة على النحت ، ويختلف الغناء العربي عن الغناء الأوروبي. . وقد التفت الخليل بن أحمد إلى هذه الناحية - قبل ألف عام - في كتابيه «كتاب النغم» و «كتاب الإيقاع» . .

هذا الامتزاج الدقيق بين الغناء والشعر واللغة عند الأمة العربية جعل للغناء العربي منذ بداية أمره طابعا قوميا لا يخص قبيلة في الجاهلية ولا يخص قطرا بعد الإسلام ، بل يعم العرب جميعا ، ويعم العجم المستعربين أيضا ، واحتوت فطرة الإنسان العربي على الغناء والشعر واللغة كلا لا يتجزأ ، حتى عند الأميين وغير العارفين بالشعر واللغة الفصيحة .

وفى عصور التدهور القومى والاجتماعى اغتربت الأمة العربية فى أوطانها .. كما اعتدنا أن نقول ـ ولكنها احتفظت فى أعماقها بهذه الفطرة الراسخة العجيبة التى لم يكد فجر النهضة العربية يبزغ ، حتى انطلقت من جديد تعمل عملها ، وتعلن وجودها واستمرارها . .

ولم يكن مدهشا أن يحمل لواء النهضة في الغناء العربي والشعر العربي مجموعة واحدة متجانسة في مصر والشام وبقية البلاد العربية . . وقامت نهضة الغناء العربي في القرن التاسع عشر على أسس قومية ، فإن كتاب « سفينة شهاب »الذي ألفه الشاعر الموسيقي الشيخ محمد شهاب قائم كله على الموشحات القديمة ، أي على تراث قومي كانت له بطبيعة الحال محليته في زمنه القديم . .

وحتى الكوارث الماحقه التى نزلت بالأمة العربية كهجمة هولاكو وتدميره بغداد ثم غزوة تيمورلنك وتخريبه دمشق وغيرها ، ثم سقوط غرناطة فى أيدى القشتاليين وانطواء صفحة العرب فى الاندلس . . . كل هذه الكوارث التى مزقت روح الأمة العربية لم تستطع أن تغير اتجاه فطرتها القومية فى فن الغناء . .

وبعد حبوط غزوة بونابرت لمصر ، أسهم ملحنو النهضة العربية الأوائل فى تخليص الغناء العربى من العجمة العثمانية والفارسية والغجرية ، وأعادوه إلى أسلوبه القومى مضافا إليه ما أتاحه زمانهم من اضافات وتجديدات استخرجت من مقامات الغناء العربى ألحانا لم تكن تخطر على بال الأولين الذين نشأ الغناء على أيديهم فى بداية الدولة العربية الكبرى نشأة قومية ، كطويس وابن مسجح وابن سريج والغريض وابن محرز . . ثم عباقرة العهد العباسى كالموصليين إبراهيم وابنة اسحق ، وإبراهيم بن المهدى ومخارق وغيرهم كثيرون .

بعد بداية الغناء العربى في الجزيرة العربية حُداءً وراء الأبل ، أو هزجا أوتطربا بألحان بسيطة موقعة على عروض الشعر ، جاءت الدولة العربية الكبرى في الفتوح الكبرى ، فتأسس الغناء العربي الحضارى في الجزيرة العربية وبخاصة في المدينة ومكة . . ثم في دمشق . . وأرسى الفنانون الذين ذكرنا بعضهم تقاليد الغناء والتلحين والعزف . . وظهر أول كتاب عربي عن الغناء ، ثم ظهر الكتاب الثاني ، وهما « كتب النغم » و « كتاب القيان » . . ألفها الملحن المطرب الأديب يونس الكاتب الذي سبق أبا الفرح الاصبهاني في الكتابة عن الغناء بعشرات السنين . .

ونضج الغناء _ كفن عربى يعلو كل فن عندهم _ في عصر العباسيين . . قال ابن خلدون في مقدمته : « مازالت صناعة الغناء تتدرج إلى أن كملت في أيام بنى العباس » . . حتى أصبح الغناء العربى فنا عميق الأصول كثير الفروع ، يتخصص فيه الدارسون ، ولا يفلح في احترافه إلا من أخذ الحظ الأوفى من علومه . . قال المستشرق البريطاني هـ . ج . فارمر في كتابه القيم التاريخ الموسيقي العربية » : منوها بها بلغه ثراء العلوم الموسيقية في العصر العباسي الأول : « قام اسحق الموصلي بتلحين صوت استرعى انتباه إبراهيم بن المهدى فكتب إليه يسأله عنه ورد اسحق يعلمه بشعره وايقاعه وبسيطه وبجراه وأصبعه وتجزئته واقسامه ومخارج نغمه ومواضع مقاطعة ومقادير أدواره وأوزانه ».

هذه الكلمات _ كما قال فارمر _ « تعطينا مثالا جميلا لاصطلاحات ذلك العصر في الموسيقى العربية » . . وهي اصطلاحات علم بلغ غايته من التفنن والتعقد بعد عهد السذاجة في بدايته . . ويرى فارمر أن من المحتمل جدا أن يكون رد اسحاق على « ابن المهدى » قد اشتمل على رموز

موسيقية كالرموز التى نسميها اليوم «النوتة الموسيقية» . . ومن المعروف أن الكندى قد استعمل في هذا المجال رموزا موسيقية لو استقامت الحال للأمة العربية ولفن الموسيقى فيها لاستبحرت هذه الرموز تبعا لاستبحار الموسيقى العربية . .

هذه النهضة في الغناء والموسيقى اتخذت طابعا قوميا لأن الأمة العربية في ذلك الحين لم تكن قد انقسمت إلى أقطار تفصلها جوازات السفر ، حتى بعد أن كثرت فيها الدول والامارات والحكومات . . وقد تجلت قومية هذه النهضة الفنية في انتقال المطرب الملحن زرياب من بغداد في أقصى المشرق العربي إلى قرطبة في الاندلس أقصى المغرب العربي قبل ألف سنة ، حاملا معه ما تعلمه في بغداد من فنون الغناء . .

ويطول الحديث في هذا الاتجاه ، ولكن الثابت أنه ينتهى بنا في كل حال إلى التدهور القومى والاجتماعي الذي أثر في الغناء والشعر وكل فن وعلم بعد تلك النهضة التي قل أن شهد لها التاريخ مثيلا. .

وقد نوهنا بها صنعه رواد النهضة الحديثة منذ القرن التاسع عشر حتى الآن في الغناء والشعر . . ولعلنا لا نغالي اذا قلنا انه بتحرير هذين الفنين العربيين الاصيلين من العجمة اكتملت لهما ثورة فنية مزدوجة ردت اليهها الملامح العربية . . واكتملت لفن الغناء العربي أسباب التقدم والتطور على الصعيد القومي لأن الأسس التي صحت عند الملحنين والمطربين لا خلاف فيها إلا على بعض التفاصيل . . فلا فرق في استعمال مقام الحجاز كاركرد مثلا بين ملحن مصرى وملحن مغربي أو ملحن عراقي إلا في طريقة التعامل مع هذا المقام ، على حسب موهبة الملحن وقوة نفاذه إلى أسرار الجمال في المقامات والايقاعات . . . مع الاعتراف بأنه .. حتى الآن ـ لا توجد مناهج ثابتة للتعليم والتمرين في الغناء والموسيقي عند جميع البلدان العربية . .

ان النهضة الحديثة في الغناء العربي كانت حركة احياء ولكن ... برغم كل ما حققته حركة الاحياء هذه من نجاح .. بقيت مشكلات تواجه الغناء العربي والموسيقي العربية في جميع البلاد العربية . . مثل التوزيع الاوركسترلل في الموسيقي العربية وعلاقته بالآلات الموسيقية العربية التي لا تستعمل في الأوركسترا الأوروبي . . وتطبيق قواعد الهارموني والكونتر يوينت في المؤلفات الموسيقية والغنائية العربية . . ثم المسرح الغنائي الذي انكمش أمام الأغنية الفردية وعجز عن أن يحقق مثلها امتدادا شاملا في الوطن العربي كله ، فأصبحت الأغنية الفردية قومية بينها بقي المسرح الغنائي عليا . ويمكن أن يقال انه مازال امتدادا غير ناضج للمسرح الغنائي الأوروبي إلا في عدد من الأعهال التي قدمها الرحبانية وفيروز في لبنان وقدمها من قبل سيد درويش والخلعي وزكريا أحمد وغيرهما في مصر .

وهناك مشكلة التدوين الموسيقي المستعار من الطريقة الأوروبية . . هل يمكن أن يقال انه

يلبي جميع حاجات الموسيقي والغناء العربي بلا استثناء ؟

وهناك المقامات العربية الكثيرة ، وقد اقترح بعض الموسيقيين الجادين فى خدمة الموسيقى العربية ضغط المقامات الكثيرة إلى أحد عشر مقاما فقط . . ثم اقترح آخرون ضغطها إلى سبعة مقامات أساسية على أن تبقى مشتقاتها لمن يريد أن يتبحر ويتوسع كيفها شاء .

هذه المشكلات تواجه الأغنية العربية قوميا ، مما دعا إلى عقد مؤتمرات للموسيقى العربية فى السنوات الأخيرة بعد أن انقطع عقدها زمنا طويلا منذ منذ أول مؤتمر للموسيقى عقد سنة ١٩٣٢ ، كما أنشىء فى ظلال جامعة الدول العربية « مجمع الموسيقى العربي » الذى عقد بعض المؤتمرات المشمرة ، وكان من بحوثه فى مؤتمره الثانى بحث موجز عن « الأغنية العربية » جاء فيه أنه «من الشواهد الواضحة على تغلغل الغناء فى طبيعة الشعب العربي طغيان العنصر الغنائي فى الموسيقى الشعبية بالمقارنة إلى موسيقى الآلات البحتة . وهذا كله يفرض على الباحثين فى هذا المجال أن يتعمقوا فى بحث هذه الحقيقة ذات المغزى البعيد ، حقيقة سيطرة الجانب الغنائي فى الموسيقى الوسيقى العربية بجانبيها الشعبى والفنى » .

وقد تأذنون لكاتب هذه السطور أن يشير إلى أنه يواصل منذ ثلاثين عاما بحوثا في هذا المجال تضمنتها عدة كتب له عن الغناء العربي. وكان التفات مجمع الموسيقي العربي إلى هذه الناحية في آخر الأمر دليلا على أن المجمع يؤدى دوره وسط الجهاهير التي تستمع إلى الغناء العربي بأشكاله القومية والمحلية ، ويحاول أن يجد تفسيرات وحلولا للمشكلات والمسائل المتعلقة بهذه الأمور من واقع الحال.

إن الأغنية بمعناها الحديث هي المتداولة الآن في الوطن العربي . . وقد سبقت مصر غيرها من الشقيقات العربية بهائة سنة في هذا المجال على حد تعبير للمطرب اللبناني وديع الصافي ـ وهو تعبير صحيح اذا ما قسناه علميا ، لأن تلاميذ الشيخ شهاب يعملون في هذا المجال منذ مائة سنة على الأقل . .

وهذا ما جعل الأغنية الحديثة ذات الشكل الفنى أغنية قومية ، ولما كانت مصر هى التى سبقت تاريخيا فى هذا المجال فقد أصبحت الأغنية المصرية معروفة ومجبوبة ومتداولة على المستوى القومى ، أى فى جميع أنحاء الوطن العربى ، وأثرت الأغنية المصرية فى أغانى البلاد الشقيقة ، فنهضت الأغنية اللبنانية الفردية وبدأت تتخطى حدود لبنان إلى المجال القومى الواسع ، وكذلك الأغنية السورية . .

ويستمر تأثير الأغنية المصرية في البلاد العربية التي سارت حديثا في طريق التطور والنهضة . . إلا أن التراث القديم كالموشحات مثلا ، يتقاسمه عدد من البلدان العربية ، ففي تونس تنهض الموشحات على مستوى يتيح لها القبول والاعجاب من جميع البلاد العربية . . ويتجه الملحنون والمطربون فى جميع البلاد العربية الان إلى توحيد اتجاههم فى التلحين والغناء على نحو ما يصنعه مشاهير الملحنين المصريين الذين كانوا ومازالوا ــ للأسباب التاريخية التى أشرنا إليها ـ هم القدوة لسائر أهل هذه الصناعة فى البلاد العربية . .

ومعنى ذلك أن الأغنية الفردية تتجه إلى طابع قومى مشترك فى طريقة الغناء والتلحين ، وحتى فى الكليات التى تلحن وتغنى . . وهذا من أسباب ما تتمتع به الأغنية الفردية الآن من كثرة جمهورها فى البلاد العربية ، وبخاصة إذا أديت بأصوات عبوبة . . وقد طافت أم كلثوم بالمغرب وتونس ولبنان والكويت والسودان ، فكانت أغانيها تقابل فى كل مكان بتذوق وفهم ، لأن أغنية أم كلثوم هى الأغنية النموذجية عند المجتمع العربى ولهذا اتخذ الالتفاف حول فن أم كلثوم شكلا قوميا ، تتمثل فيه إذا أمعنا النظر وحدة الذوق الغنائي لدى شعوب الأمة العربية . .

وتتخذ التواشيخ والأدوار والقصائد القديمة التي تؤديها فرق الموسيقي العربية في مصر، طريقها إلى المستمع العربي ، لأنها تتيح له الاستماع إلى شكل قومي للغناء تتفق عليه جميع الأذواق العربية ، وتوجد في البلاد العربية الأخرى فرق من هذا القبيل تؤدى إلى الهدف نفسه . .

ولا جدال فى أن وسائل الاعلام الحديثة كالإذاعة والتليفزيون تحمل على جناحيها كل هذه الأصوات التى تعمل لتوحيد الذوق الغنائي فى البلاد العربية ، وتجميعه حول شكل قومى للغناء ، هو الشكل الذى بدأ فى مصر ومازال أكثره ينبع من مصر . . ويتوقف مستقبل الغناء القومى على مدى التفاعل بين الإنتاج الغنائي فى البلدان العربية وانتشار هذا الإنتاج وتبادله .

الأغنية . . . بعد الاستقلال

ولكن هناك بلادا عربية استقلت حديثا ، نخص منها بالذكر الجزائر ، مازالت الأغنية العربية « القومية » فيها أقل انتشارا منها في البلاد العربية الأخرى ، لأن الجزائر لها في هذا المجال وضع خاص ، فاللغة العربية ذاتها مازالت هناك تكافح للعودة إلى مكانها الطبيعي الذي عمل المستعمرون على طردها منه طوال مائة وثلاثين عاما . . والعمل من أجل اللغة العربية والغناء العربي في وقت معا ، هو بلا جدال عمل شاق فكلاهما مرتبط بالآخر ، وكلاهما يصطدم بالتفرنس اللغوى والأدبي الطويل الذي فرضه الاستعمار على الجزائر . . ومع ذلك استطاعت الجزائر تكوين فرق للغناء العربي ، بعد انبعاث العروبة هناك . . وارتباط تعرب اللسان في البلد الشقيق بتعرب الحناجر فلا يمكن أن يكون لبلد لسان عربي وغناء غير عربي . .

وفى السودان يوجد نوعان من الغناء . . أحدهما الغناء الذي يتخذ من أسلوب الغناء المصرى منوالا ينسج عليه ، والثانى هو الغناء المحلى . . وبين هذين اللونين من الغناء فروق فنية معروفة ، فالغناء السودانى المحلى قائم على السلم الخاسى ، وهو غير السلم العربى، وله لما يقوم هناك

ازدواج غنائي بين الأغنية السودانية الحديثة وهي قومية في اتجاهها الفني، أي أنها تسير على درب الأغنية العربية . . وبين الأغنية المحلية ذات الطابع المحلى المحض ، وهي الغالبة .

وبعض الموسيقيين السودانيين يرون أن الأغنية السودانية المحلية ذات السلم الخياسى يمكن الاستغناء عنها ، ولكن هذا الرأى لا يمكنه أن يثبت وجوده أو يحقق غرضه بجرة قلم ، لأن الأغنية المحلية في كل مكان من العالم تقوم إلى جانب الغناءالفنى ، أو « الغناء المتقن » على حد التعبير الذى نراه في كتاب الأغانى ، وليس السودان هو البلد العربى الوحيد الذى توجد فيه إلى جانب السلالم الموسيقية العربية ، سلالم أفريقية أو آسيوية . . ففي بعض ما يغنيه مطربو سواحل الجزيرة العربية أثر هذه السلالم غير العربية ، نظرا للاختلاط الذى استمر طويلا بين سكان هذه الجويدة وبين النازحين إليهم من الأقطار الأفريقية والآسيوية على مر الأجيال .

وفى كل بلد عربى ، يوجد غناء شعبى بسيط ، أو غناء محلى إلى جانب الغناء الفنى أو الغناء المتقن ، ومعظم هذا الغناء من الفلكلور القديم ، وقد انبعثت فى السنوات الأخيرة حركة لتذكير المستمعين بهذا الفلكلور ، واتخذت هذه الحركة طرقا متنوعة بعضها يعود بالضرر على الفلكلور لأنه يطمس معالمه ، أو يبتره . .

إلا أن الغناء الشعبى بصفة عامة ، فى مصر والبلاد العربية التى لم تعلق بغنائها خيوط السلم الخياسى والموسيقى الآسيوية . لا يبتعد عن أصول الغناء العربى ، فالأغنية المحلية المصرية أو اللبنانية أو العراقية أو السورية وغيرها ، تقوم فى صميمها على أصول الغناء العربى ، و إن كانت عليها مسحة من المحلية ، ممايدل على أن الفلكلور الغنائى فى هذه البلاد العربية هو فى صميمه تفرعات من الغناء العربى المتقن انبثقت منه على مر العصور ولم تخرج عن أصوله الفنية . .

وهذا هو السبب فى أن الأغانى الفلكلورية المصرية _ مها قبل عها لحق بأصلها من تغيير أو تشويه _ قد لاقت نجاحا فى أكثر البلاد العربية ، لان المستمعين هناك _ كالمستمعين فى مصر وجدوا فيها طرافة خاصة استمتعوا بها إلى جانب استمتاعهم بالغناء العربى الفنى أوالمتقن الذى هو الغناء القومى . .

بقى أن نقول انه بالرغم من انتشار الأغنية الفردية الآن واتخاذها الطابع القومى أو الطابع المحلى، فان مستقبل الغناء العربى ـ على الصعيدين القومى والمحلى ـ لا يتعلق بالأغنية الفردية وحدها ـ على أهميتها عندنا الآن وفى المستقبل أيضا ـ ويستطيع المسرح الغنائى أن يلعب فى هذا المجال دورا بالغ الأهمية . . ولن يضير نهوض المسرح الغنائى مستقبل الأغنية العربية بفرعيها القومى والمحلى ، ولن يكف المستمع العربى عن الاستماع إلى الأغنية الفردية أبدا ، لأن الأغنية الفردية موجودة فى العالم كله ، بأنواع متعددة قومية ومحلية لا حصر لها . .

كذلك ينبغى ألا نقول ان المجتمع العربي يميل إلى الغناء أكثر من ميله الى عزف الآلات غير

مصحوبة بالغناء . . ثم نسكت عند هذا القول . . فإن من تمام نجاح الغناء العربي أن يقوم إلى جانبه فن الموسيقي العربية على مستوى رفيع .

شيء واحد يجب أن نحرص عليه ، هو ألا نقول ان فننا الغنائي والموسيقي متخلف واننا نستطيع أن نستبدل به فنا ننقله بلا تصرف وبلا تبصر من « نوتات » الموسيقي الأجنبية ومن قوالب الموسيقي الأجنبية . . فليس التقليد ـ طبق الأصل ـ هو السبيل الصحيح إلى أغنية عربية باللغة الفصيحة أو باللهجة المحلية ، ولا إلى مسرح غنائي عربي قومي أو على . . ولا إلى موسيقي عربية بحتة ذات تركيبات رفيعة المستوى كالتركيبات التي نراها في شوامخ الموسيقي الأوروبية . . لأن الغناء العربي بألوانه المختلفة لم تنقض مرحلته التاريخية ، ولم يستنفذ أغراضه ، ولم يتحول إلى تمثال عتيق يوضع في المتاحف . . لأن الشرط الأول لتطوير غنائنا وموسيقانا هو أن نتجنب النقل الحرفي من « نونات » الموسيقي « الجاهزة » . . و ألا يتعالى الموسيقيون ـ أو بعضهم ـ على ذوق شعبنا وعبقريته الخاصة في فن الغناء والموسيقي . .

وفى مثل هذا الجو الفنى الصحى تستطيع جميع ألوان الغناء العربى أن تلعب دورها فى خدمة المستمع العربي ، وأن تستمر الأغنية في آداء دورها الدائم بين القومية والمحلية .

أم كلتــــوم وملحنو القصائد..

رحلة أم كلثوم مع ملحنى القصائد ، دخلت صفحات تراثنا الغنائى وبات لها فيها مكان عظيم الأهمية . .

فلا يمكن لمن يريد دراسة تطور الغناء العربى فى القرن العشرين أن يبلغ غايته فى هذه الدراسة ما لم يتوسع فى الاطلاع على تفاصيل رحلة أم كلثوم مع ملحنى قصائدها العظيمة خلال فترة طويلة امتدت خسين سنة ، من منتصف العشرينات إلى منتصف السبعينات ، غنت فيها أم كلثوم أكثر من ثهانين قصيدة باللغة الفصحى ، وهو انجاز فى فن الغناء المتقن لم يتح مثله لمطربة ولا مطرب منذ العصر العباسى إلى يومنا هذا . .

ولعلنا نتذكر هنا أن جميع القصائد التي اختارها المطربون العباسيون لكي يسمعها هارون الرشيد لم تزد على مائة أغنية . .

لقد غنت أم كلثوم ألوانا من القصائد ، وهي في الحقيقة التي جعلت القصائد ألوانا مختلفة لا لونا واحدا . .

وبعض ما غنته منها يحتوى على مجموعة من المقطوعات أو القصائد الصغيرة ، مثل أوبرا «عايدة » في فيلم « عايدة » الذي ظهرت فيه أم كلثوم سنة ١٩٤٢ ، ومثل «الثلاثية المقدسة » التي أذيعت في مطلع السبعينيات . . وهناك مجموعة من الأناشيد المكتوبة باللغة الفصحي ، وتدخل في بناب غناء القصائد ، وكانت اضافة إلى تراث أم كلثوم في هذا الباب ، مع المصائد الوطنية والحاسية التي كانت الاضافة الأساسية . .

وبداية أم كلثوم مع القصائد كانت فى العشرينات على يد أستاذها الأول الملحن المطرب الشيخ « أبوالعلا محمد »ا لذى التقى بها قبل أن تبدأ حياتها الفنية بالقاهرة ، أى عندما كانت مغنية جوالة فى الريف الريف المصرى ، ونبرات صوتها مازالت بعد تتأرجح بين سذاجة الطفولة ونضارة الشباب! . .

والشيخ أبو العلا أول من أدرك من ملحنى العقدين الأول والثانى من القرن العشرين أهمية التوافق بين الكلام والألحان ، مع اهتهامه فى الوقت نفسه باستعراض جمال الصوت وقوته وانضباطه فى الأداء ، فلم يسبقه إلى المطابقة بين اللحن والكلام أحد من معاصريه فى العقد الأول من هذا القرن ، ثم لحق به فى هذا المجال سيد درويش وبقية الملحنين منذ العقد الثانى ، وتوسعوا وبخاصة سيد درويش - فى تصوير معانى الكلهات بالألحان . .

وقد تجلى ذلك كله فى القصائد الأولى التى غنتها أم كلثوم من تلحينه مثل: «الصب تفضحه عيونه» من تأليف الشاعر أحمد رامى . . وقصيدة «وحقك أنت المنى والطلب» للشيخ عبد الله الشبراوى أحد مشايخ الأزهر القدماء ، وقصيدة شاعر العصر الأيوبى : «أفديه إن حفظ الهوى أو ضيعا» . .

وقد أتيح لكاتب هذه السطور أن يكتب كثيرا عن الشيخ « أبو العلا محمد » وأثره فى التكوين الفنى لأم كلثوم ، وكان من رأينا أن هذا الشيخ الفنان هو الذى أعاد الغناء المصرى إلى أصوله العربية ، ونفى عنه الهجنة التركية والغجرية وغيرها ولكن المتحدثين فى تاريخ الغناء يعطونه حجها أصغر من حجمه الحقيقى ، مع أن دوره فى الغناء العربي المعاصر كان أشبه بدور محمود سامى البارودى باشا فى اعادة الشعر العربي إلى ديباجته العربية الذهبية ، التى أفسدها العثمانيون وغيرهم ، فى عصور التدهور القومى للأمة العربية طوال العصور الوسطى . .

كان صوت أم كلثوم هو الفرصة التاريخية التي سنحت له ، فأناط بهذا الصوت العظيم رسالته الفنية القومية العظيمة ، واستطاع الشيخ أبو العلا وام كلثوم معا أن يردا الغناء العربي إلى طريقته الحضارية التي كانت له قبل سقوط بغداد في أيدى التتار سنة ١٢٥٨م، ثم سقوط غرناطة وضياع الاندلس على أيدى القشتاليين « الاسبان » سنة ١٤٩٢ .

وكان انطلاق حنجرة أم كلثوم بهذه الطريقة فى غناء القصائد فى العشرينات ، ثورة غنائية قائمة على بعث الطريقة العربية فى الغناء ، بدلا من الاقتباس أو الاستمداد من طرائق الغناء الأوروبى . .

والعجيب أن الشيخ « أبو العلا محمد » ترك هذا الأثر الفنى العظيم ، مع أنه لم يعايش أم كلثوم في القاهرة إلا حوالي خس سنوات ، أي من سنة ١٩٢٧ إلى أوائل سنة ١٩٢٧ التي توفي في أوائلها . .

وهذه السنوات القلائل كانت المدرسة الحقيقية التي تلقت فيها أم كلثوم فن غناء القصائد من شيخها الفنان ، وكان هو نفسه شاعرا يملك موهبة نظم الشعر وموهبة تلحينه في وقت واحد ، وله قصيدة يمدح بها أم كلثوم ، ويبدى فيها أعجابه بصوتها في تلك المرحلة المبكرة من عمرها .

ويذكر عارفو الشيخ أبو العلا أنه كان شديد الخوف على أم كلثوم ، متوقعا لها حياة قصيرة ،

لأنها على حد تعبيره (تغنى بدمها) . . أي تحرق دمها في الغناء ، ولهذا لن تعمر طويلا! . .

ولكن مخاوف الشيخ لم تتحقق لحسن الحظ ، وإن كان القدر قد فجع فن الغناء فيه هو نفسه ، لأنه توفى قبل الأوان بعدما أصابه الشلل ، وكانت أم كلثوم ، أيامئذ لم تزل على عتبة نجاحها العظيم. . .

لقد تعلمت أم كلثوم فن غناء القصائد من الشيخ » أبو العلا محمد » في هذه السنوات الخمس، وغنت عشر قصائد من تلحينه ، ليس فيها لحن واحد صنعه لها هي بالذات ، فهذه الألحان العشرة كلها غناها بصوته وسجلها على اسطوانات قبل أن تغنيها أم كلثوم وتسجلها. .

ولم تسجل أم كلثوم في حياة الشيخ أبو العلا إلا ست قصائد فقط من ألحانه هي :

- ـ الصب تفضحه عيونه . . سنة ١٩٢٤ .
- _كم بعثنا مع النسيم سلاما . . سنة ١٩٢٥ .
- _ وحقك أنت المني والطلب . . سنة ١٩٢٦ .
 - _أقصر فؤادي . . سنة ١٩٢٦ .
 - _يا آسي الحي . . سنة ١٩٢٦ .

وبعد وفاة الشيخ ، سجلت أم كلثوم بقية القصائد العشر ، نقلا عن الاسطوانات التي سبق للشيخ تسجيلها ، وهي :

- ـ أفديه إن حفظ الهوي . . سنة ١٩٢٨ .
- _أمانا أيها القمر المطل . . سنة ١٩٢٨ . .
 - _قل للبخيلة . . سنة ١٩٢٩ .

وما زالت هذه القصائد سجلا زاخر لفن غناء القصائد في شكلها الكلاسيكي المعاصر الذي يترسم خطى شكلها الذهبي الأول في العصر العباسي ، ولم يكن ممكنا تطوير غناء القصائد الكلثومية وغير الكلثومية فيها بعد من دون المرور بهذه المرحلة الهامة التي اضطلع الشيخ أبو العلا فيها بدوره الكبير . . .

ويمكن اعتبار الدكتور أحمد صبرى النجريدى ، امتدادا للشيخ « أبو العلا محمد » خلال حياته في تلحين القصائد ، وكان الدكتور النجريدى طبيب أسنان ، هوايته الغناء والتلحين ، وشهد له العازفون أنه كان ملحنا مطبوعا عجيدا ، وقد لحن لأم كلثوم بضع طقاطيق ، أما القصائد التي غنتها أم كلثوم من تلحينه فهي مسجله على الاسطوانات خلال حياة الشيخ «أبو العلا محمد» . . ويظن من يسمعها أنها من تلحين الشيخ نفسه . . لشدة تأثير الشيخ أبو العلا في صديقة الدكتور النجريدي وقد سجلتها أم كلثوم سنة ١٩٢٦ وهي :

ـ طلع الفجر ولاح .

- .. كم بعثنا مع النسيم سلاما .
 - _لى لذة في ذلتي وخضوعي
- _مالى فتنت بلحظك الفتاك .

وقد بلغ النجريدى في « كم بعثنا » و « مالى فتنت » قمة عالية من فن التلحين تساوى القمة التي بلغها الشيخ أبو العلا نفسه . .

بعد أبي العلاء والنجريدي جاءت مرحلة الملحن الكبير المجدد محمد القصبجي . .

وألحانه في القصائد الكلثومية تضطرب بين محاولة التجديد التي كانت تشغل باله ، وبين محاولة الاحتفاظ بالطرب الكلثومي الذي تعوده المستمع في قصائد أبي العلا والنجريدي .

وبعد نجاح القصبجى فى تلحين مونولوج « ان كنت أسامح وانسى الأسية » سنة ١٩٢٨ وهو المونولوج الذى اعتبره النقاد انطلاقة تجديدية كبيرة ، حاول القصبجى أن ينقل نجاحه من المونولوج المكتوب بالعامية إلى القصائد الفصحى ، ولكنه لم يوفق فيها حاول ، ولم يتيسر له إلا القليل ، فإن قصائد مثل : « يا غائبا عن عيونى » . . و « يا نسيم الفجر ريان الندى » . . و «أيها الفلك على وشك الرحيل » . . لم تكن إلا تقطيعات لحنية ، مصحوبة بنقرات على العود، تصاحبها أصوات آلات موسيقية أخرى قليلة تعزف على استحياء ، بينها يجهد صوت أم كلثوم لتنفيذ سيناريو التعبير الذي رسمه القصيجي كأنه دوائر هندسية جامدة ! . .

وليس للقصبجى إلا قصيدة واحدة جمع فيها بين التعبير والطرب العربى الأصيل ، وهى قصيدة : « يا فؤادى غن ألحان الوفاء » التى غنتها أم كلثوم فى فيلم « دنانير » . ويخيل إلى المستمع أن القصبجى تأثر فى بعض مقاطعها بلحن النجريدى لقصيدة « كم بعثنا مع النسيم سلاما » . .

وعلى كثرة ما لحن القصبجي لأم كلثوم من الطقاطيق والمونولوجات الرائعة ، فإنه لم يلحن لها الا سبع قصائد منذ التحق بتختها سنة ١٩٢٦ إلى أن توفي سنة ١٩٦٦ .

وهده هي القصائد التي لحنها القصبجي لأم كلثوم خلال أكثر من أربعين عاما:

- _إن حالي في هواها عجب . . سنة ١٩٢٦ .
 - ـ انظري . . سنة ١٩٢٦ .
- _ان يغب عن مصر سعد . . سنة ١٩٢٧ .
 - _أيقظت في عواطفي . . سنة ١٩٢٨ .
- _أيها الفلك على وشك الرحيل . . سنة ١٩٣١ .
 - ـ يا غاثبا عن عيوني . . سنة ١٩٣١ .
 - _ يا فؤادى غن ألحان الوفاء . . سنة ١٩٣٩ .

واشترك محمد القصبجي مع رياض السنباطي سنة ١٩٤٠ في تلحين قصائد باللغة الفصحي

فى فيلم « عايدة » الذى مثلت فيه أم كلثوم دور الأميرة الحبشية التى كانت تحمل هذا الاسم التاريخى ، وكان المقصود تلحين « أوبرا عربية » على غرار الأوبرا التى لحنها الموسيقار فيردى الايطالى ، ولكن هذه الأوبرا العربية لم تلق النجاح المنشود ، وكانت من عوامل فشل فيلم عايدة على الرغم من جودة « الأوبرا العربية » التى لحنها القصبجى والسنباطى . .

لم يكن القصبجى ميالا إلى تلحين الشعر الفصيح ، وقد أخضعه فى التلحين للمقاييس نفسها التى أخضع لها الزجل العامى ، وهذا هو السبب الأول لفشل القصبجى فى تلحين الشعر الفصيح لأم كلثوم بوجه خاص .

وكانت القصائد التى لحنها لأم كلئوم ، من الشعر الرومانسى الذى نظمه أحمد رامى متأثرا بالشعراء الرومانسيين الفرنسيين الذين قرأ لهم عندما كان يدرس فى باريس فى أوائل العشرينيات ، ويجب أن نعترف بأن القصائد التى كانت من نصيب القصبجى ، كانت تتسم بالتكلف الشديد فى نظمها ، وكان ذلك من الأسباب التى أدت إلى ضعف تلحينها . .

ثم يبقى من ملحنى قصائد أم كلثوم : رياض السنباطى ومحمد عبد الوهاب وزكريا أحمد ومحمد الموجى وكهال الطويل . .

السنباطـــــى..

في القصائد الكلثومية

في حديثنا آنفًا عن أم كلثوم وملحنى القصائد التي غنتها في حياتها المديدة ، وقفنا عند الملحن الكبير محمد القصبجي بعدما تحدثنا عن الشيخ أبو العلا محمد والدكتور أحمد صبرى النجريدي اللذين كانا أول من لحن القصائد الكلثومية بعد استقرار أم كلثوم في القاهرة في مطلع العشرينيات.

وقبل القصائد التي لحنها الشيخ أبو العلالم تغن أم كلثوم لأحد من الملحنين اللين سبقوه ، إلا قصيدة واحدة تعتبر من تراث الغناء العربي ، هي قصيدة «أراك عصى الدمع شيمتك الصبر التي لحنها المطرب الأشهر عبده الحامولي في أواخر القرن التاسع عشر ، وتناقلها عنه مطربو عصره وتلاميذه ، ومنهم الشيخ أبو العلا الذي طارح أم كلثوم بهذا اللحن كما حفيظه من عبد الحامولي ، فحفظته وغنته ، ولكنها لم تسجله على أسطوانه إلا بعد رحيل الشيخ أبو العلا! . .

وجاء دور الملحن الكبير داود حسنى ، لكنه لم يلحن لأم كلثوم إلا أدوارا وطقاطيق ، وهو الملحن الوحيد الذى لم تتح له أم كلثوم فى مرحلتها الفنية الأولى أن يلحن لها قصائد ، مكتفية بأدواره وطقاطيقه فقط . . ثم استغنت أيضا عن هذه الأدوار والطقاطيق ! . .

حل زكريا أحمد عل داود حسنى تدريجا فى تلحين الأدوار والطقاطيق الكلثومية ، وكان داود حسنى قد أخد يلحن لأم كلثوم منذ سنة ١٩٣٠ واستمر يلحن لها بغزارة سنة ١٩٣١ ، وكانت آخر ألحانه لها سنة ١٩٣١ إذ استقر زكريا أحمد معها ، ومضى يلحن لها بلا انقطاع ، لا ينافسه فى التلحين لها إلا القصبجى ، من سنة ١٩٣١ إلى سنة ١٩٣٥ ، وظهر تنافسها بجلاء فى الفيلم الغنائي « وداد » أول أفلام أم كلثوم الذى بدىء العمل فيه سنة ١٩٣٤ وعرض سنة ١٩٣٥ ، ففى هذا الفيلم قسمت أم كلثوم أغانيها بين القصبجى وزكريا بالتساوى ، ولم يكن معها ثالث ، وخصت زكريا بتلحين القصيدة الشعرية الوحيدة فى الفيلم وهى من شعر الشريف الرضى ، أحد شعراء العصر العباسى الثانى ، نظمها من بحر «الخفيف» . . ومطلعها :

أيها الرائح المجد تحمَّل حاجة للمتيم المشتاق

وقد لحنها زكريا من مقام الصبا ، وجاءت آية من آيات التلحين في هذا المقام الذي برع فيه زكريا أحمد واعتاد أن يبدع فيه . .

كانت هذه أول قصيدة يلحنها زكريا لأم كلثوم بعدما لبث يلحن لها الأدوار والطقاطيق أربع سنوات ، وكانت فرصة أثبت فيها براعته الفائقة في تلحين الشعر الفصيح . . فلها جاء الفيلم الثالث لأم كلثوم ، وهو فيلم « دنانير » اسندت إليه تلحين جميع ما فيه من قصائد الشعر ، وكانت أربع قصائد ، منها ثلاث مجتمعات في موقف واحد ، كأنها ثلاثة مقاطع في أغنية واحدة ، بألحان ذات مقامات مختلفة . . وهذه القصائد تبدأ كل منها بقول الشاعر : «قولي لطيفك ينثني عن مضجعي » . .

وفى آخر الفيلم قصيدة « رحلت عنك ساجعات الطيور » من تأليف أحمد رامى . . وهى قصيدة باكية من مقام الصبا أيضا ، ذلك المقام الذى لم يلحن فيه أحد من عباقره التلحين شيئا يدانى ما لحنه فيه زكريا أحمد ، سيد هذا المقام بلا جدال . .

وفى فيلم « سلامة » مقطع من الشعر الفصيح لا يمكن اعتباره قصيدة ، أو مقطعا من قصيدة ، ولكنه فى الحقيقة مقطع من « توشيح » تقول كلماته : « يا بعيد الدار موصولا بقلبى» . . وقد لحن زكريا هذا المقطع التوشيحى ، وليته أكمله موشحا بتهامه ، فقد كانت تلك اللمحة العابرة منه بالغة الجمال ، فكيف لو أتمه موشحا قائها بذاته ؟!

أما آخر ما لحنه زكريا أحمد من القصائد لأم كلثوم ، فكان قصيدة من شعر الشيخ محمد الأسمر تحية للجامعة العربية سنة ١٩٤٥ ومطلعها :

زهر الربيع يرى أم سادة نجب وروضة أينعت أم حفلة عجب

وهكذا تكون حصيلة ما لحنه زكريا أحمد لأم كلثوم من القصائد لا تزيد على ما قدمته فى أفلامها السينهائية ، ثم فى تلك المناسبة التاريخية المتعلقة بالجامعة العربية ، وقصيدة « بين ذل الهوى وعزة نفسى » التى لا يتذكرها الآن أحد . .

مرحلة السنباطي

بدأت مرحلة السنباطى فى غناء أم كلثوم سنة ١٩٣٥ عندما غنت له الطقطوقة الشعبية «على بلد المحبوب ودينى » التى سبقها إلى غنائها فى فيلم « وداد » المطرب عبده السروجى . . ثم لحن لها

السنباطى المونولوج المشهور: « النوم يداعب عيون حبيبى » وإنطلق يلمحن لها طوال أربعين عاما تقريبا . .

وفى المونولوجات والطقاطيق الأولى التى لحنها السنباطى لأم كلثوم كان متأثرا بطريقة القصبجى ، وناسجا على منواله نسجا واضح المعالم ، لا يخفى على أحد عن يعرف أساليب التلحين . . ثم انفرد السنباطى بعد ذلك بطريقته الخاصة وانفصل عن « جاذبية » القصبجى كها ينفصل الصاروخ الجبار عن جاذبية الأرض وينطلق في الفضاء مستقلا بذاته ! . .

وفى القصائد الفصيحة ، لا نجد أثرا للقصبجي في الألحان التي أبدعها السنباطي لأم كلثوم. .

لقد كان السنباطى متأثرا بالرعيل الأول من ملحنى القصائد ، كها كان متأثرا بطريقة زكريا فى هذا المضهار ، ويبدو ذلك بوضوح فى أول قصيدة لحنها لأم كلثوم سنة ١٩٣٥ وهى من شعر أحمد رامى ، ومطلعها :

كيف مرت على هواك القلوب

فتحيرت من يكون الحبيب

ولكن السنباطى استطاع فى تلحين القصائد أيضا أن يتخلص من جاذبية أسلافه فى التلحين، وينطلق كالصاروخ فى الفضاء الفسيح لهذا الفن العظيم، فن تلحين القصائد الذى فتح له فيه صوت أم كلثوم أبوابا سحرية لم تكن تخطر له على بال من قبل . .

لقد فتح صوت أم كلثوم للسنباطى أبوابا لتلحين القصائد بأشكال متنوعة متطورة ، فتفتحت موهبته التي كانت منطوية ومنكمشة قبل أن يلحن لأم كلثوم . . وحرص السنباطى على أن يلبى متطلبات صوت أم كلثوم ويرتفع إلى مستوى الإمكانات الفنية العبقرية لهذا الصوت الكريم . .

وقد رأينا وسمعنا نحن جمهور أم كلثوم ، كيف أن مقامات الغناء العربى تتضمن قدرا هائلا من العطاء كان محبوسا فى قمقم التقليد والجمود منذ عهد بعيد، حتى انبعث له السنباطى فأتى بكل تلك البدائع والروائع فى تلحين القصائد . .

وفى كتابنا « سحر الغناء العربي » تحدثنا عن ذلك بكلهات نرى من المفيد تلخيصها هنا . فقد تخطى السنباطى أسلافه ومعاصريه فى تلحين القصائد بالاستعاضة عن الطرب الزخرفى بطرب أكثر تعبيرا ، وأحاط الجملة الغنائية فى القصيدة باطار مبتكر من المقدمات واللوازم الموسيقية يزيد الجملة الغنائية بكلامها ولحنها معا ، وضوحا فى الاسهاع ، ورهافة فى القلوب، ويعقد آصرة شديدة القوة بين الصوت واللحن وعزف الآلات الموسيقية . .

وقد تزايدت مقدرته من مرحلة إلى مرحلة وزودته تجاربة بها يمكن تسميته « سر الصنعة» . . وهو سر لم يستطيع أحد من ملحني عصرنا كله أن يشارك فيه السنباطي ، وحسبك أن تتذكر

ألحانه الفذة لقصائد مثل: « سلوا قلبى » . . و « ريم على القاع » . . و « وقف الخلق ينظرون» . . و « سلوا كثوس الطلا » و « رباعيات الخيام » . . و « الاطلال » . .

وبين الثلاثينات والستينات تدرجت الألحان السنباطية لأم كلثوم في القصائد التالية:

- _كيف مرت على هواك القلوب . . سنة ١٩٣٥ .
 - _أذكريني كلما الفجر بدا . . سنة ١٩٣٩ .
 - ـ سلوا كثوس الطلا . . سنة ١٩٤٤ .
 - ـ سلوا قلبي . . سنة ١٩٤٥ .
 - ريم على القاع . . سنة ١٩٤٦ .
- _من أي عهد في القرى تتدفق (النيل) . . سنة ١٩٤٦ .
 - ـ أصون كرامتي . . سنة ١٩٤٧ .
 - _ولدالهدي . . سنة ١٩٤٩ .
 - رباعيات الخيام . . سنة ١٩٤٩ .
- _وقف الخلق ينظرون جميعا (مصر تتحدث عن نفسها) . . سنة ١٩٥١ .
 - _أغار من نسمة الجنوب . . سنة ١٩٥٤ .
 - _بأبي وروحي الناعيات الغيدا . . سنة ١٩٥٤ .
 - ـذكريات . . سنة ١٩٥٦ .
 - _قصائد رابعة العدوية . . سنة ١٩٥٧ .
 - ـ أنا لن أعود إليك (قصة الأمس) . . سنة ١٩٥٨ .
 - _ثورة الشك . . سنة ١٩٦٢ .
 - _أراك عصى الدمع . . سنة ١٩٦٤ .
 - إلى عرفات الله . . سنة ١٩٦٥ .
 - -الاطلال . . سنة ١٩٦٦ .
 - _حديث الروح . . سنة ١٩٦٧ .
 - أقبل الليل . . سنة ١٩٦٩ .
 - من أجل عينيك . . سنة ١٩٧١ .

وقد أغفلنا من هذا البيان القصائد التى قيلت فى مناسبات سياسية عابرة ، والأناشيد الوطنية والسينهائية وبعض المقطوعات الأخرى ، مع أن السنباطى قد بذل فى هذه الألحان جهدا كبيرا وأعطى فن الغناء العربى لوحات ذات قيمة عالية . .

لقد بدأت أم كلثوم حفلاتها الغنائية الشهرية في الإذاعة المصرية سنة ١٩٣٥ واستمرت تقيمها

حتى سنة ١٩٧٣ بلا انقطاع . . وفي هذه المدة التي تكاد تبلغ أربعين عاما ، كانت ألحان السنباطى هي الكأس المترعة التي يسقى منها صوت أم كلثوم ملايين المستمعين، وكانت القصائد الكلثومية أجمل ما أذاب السنباطى في كأسه المترعة من عناقيد فنه الآخذة بالألباب . .

ونحن لم نزد في سطورنا هذه على أن رسمنا خطوطا عريضة لفن السنباطي في تلحين القصائد التي تغنت بها أم كلثوم .

وقد استحق السنباطى بغزارة انتاجه فى هذا المجال العظيم من الغناء العربى أن يسمى «ملحن القصائد» . . فليس بين جميع معاصريه من استطاع أن يلحن مثل هذا القصائد كها أو كيفا . . وقد نطقت مقامات الموسيقى العربية بين يديه فى هذه القصائد نطقا جديدا رائعا لم يخطر على فكر ملحن عربى قط ، منذ عهد اسحاق الموصلي حتى هذا اليوم الذى نحن فيه!

ملحــنون جــدد للقصائد الكلثومية ..

الآن نبلغ تمام حديثنا عن أم كلثوم وملحنى قصائدها ، وإن كنا قد سقنا هذا الحديث موجزا بقدر الامكان ، فتحدثنا في هذا النطاق عن الشيخ أبي العلا محمد والدكتور أحمد صبرى النجريدي ومحمد القصبجي وزكريا أحمد والسنباطي ، وهم الملحنون الخمسة الكبار الذين غنت أم كلثوم قصائد من تلحينهم ، ولم تغن لأحد من الملحنين غيرهم ألحانا للقصائد طوال بضعة وثلاثين عاما، منذ ظهرت في القاهرة سنة ١٩٢٢ إلى أن سجلت للإذاعة المصرية أغاني تمثيلية «رابعة العدوية » سنة ١٩٥٥ ، فانضم إلى ركب ملحني القصائد الكلثومية ملحنان جديدان هما كمال الطويل ومحمد الموجى . .

كانت تمثيلية « رابعة العدوية » تمثيلية إذاعية غنائية ضخمة ، من بطولة سميحة أيوب «تمثيلا» وأم كلثوم « غناء » . واقتضت حشد كبار الملحنين لتقديم لون جديد من تلحين القصائد، ويبدو أن أم كلثوم لم تجد أحدا منهم تطمئن إليه في هذه المهمة سوى كمال الطويل والموجى ، بالاضافة إلى السنباطى الذى هو دائما ملحن جديد ، في القصائد وغير القصائد ، وهكذا اجتمع هؤلاء الثلاثة للمرة الأولى في تلحين عمل واحد لأم كلثوم . .

كانت ألحان القصائد في « رابعة العدوية » عصرية الطابع ، مع أن رابعة العدوية عاشت قبل ألف وماثتي سنة . . وهذا ما أدهش زكريا أحمد ، فإنه لم يكد يسمع ألحان هذه القصائد حتى قال ان القصص التاريخية القديمة تحتاج لألحان ذات نكهة تراثية ، مثل الألحان التي وضعها هو لفيلم «سلامة » سنة ٤٩٤٤ فكانت من أروع ما غنت أم كلثوم طوال حياتها . .

المهم ، أن ظهور الطويل والموجى في قصائد قصة « رابعة العدوية » كان إيدانا بمرحلة أخرى من الغناء الكلثومي للقصائد الفصيحة . .

إن أم كلثوم حين بدأت تغنى القصائد في القاهرة في أوائل العشرينيات كانت قد ثقفت حنجرتها في مدرسة الشيخ أبي العلاء ، ذلك الشيخ الشاعر الملحن القدير . . فصارت لهجتها في

الغناء هى لهجة المثقفين ، وسمع الناس فى تلك الأيام المطربة تغنى بلهجة راقية ، بدلا من اللهجة السوقية التى كانت المطربات يغنين بها الشعر الفصيح _ إذا غنينه _ كها يغنين الطقاطيق الزجلية الرخيصة فى مقاهى الأزبكية . .

كانت « البحة » الغجرية البدائية هي علامة الحسن والجال في أصوات المطربات والمطربين أيضا ـ وكان العويل العثماني الاجوف دليلا على المقدرة الفنية على الرغم من كل ما يلحقه من تشويه بالمقامات الغنائية العربية ، وكان النطق العامى هو لغة جميع الأصوات في ذلك الزمان! . .

وجاءت أم كلثوم وسط هذه الضوضاء فصمت المطربون ، وأنصت المستمعون . .

واختتمت أم كلثوم مرحلتها الفنية الأولى لغناء القصائد بلحن رائع للشيخ أبو العلا في أبيات جيلة من قصيدة لشاعر العصر الأيوبي « ابن النبيه » مطلعها :

أفدية إن حفظ الهوى أو ضيعا

ملك الفؤاد فيا عسى أن أصنعا

وقد تحدثنا عن هذه المرحلة من الغناء الكلثومي في كتابنا « الغناء المصرى » ـ سنة ١٩٦٦ ـ فكان بما قلناه ان الطابع الأساسي في غناء أم كلثوم للقصائد في تلك الفترة كان إطلاق صوتها على امتداد مقاماته السبعة عشرة (في العشرينات) والتشدد في دقة الأداء ، تحقيقا لعنصر أساسي من عناصر الغناء العربي المتقن وهو «قوة الأسر» . . أي شدة الضبط والإحكام في الأداء . . ومتانة بناء الأداء نبرة فوق نبرة ! . .

وقوة الأسر فى الغناء العربى المتقن ، كانت منذ بداية أمره استطرادا للفصاحة فى الشعر العربى، فلا تجتمع الفصاحة الشديدة فى الشعر مع ركاكة الغناء واسترخائه !

وقد حققت أم كلثوم فى تلك الفترة الحافلة بالنشاط ، تدريبا صوتيا بالغ الأهمية ، كها حققت نصرا ساحقا على طريقة الغناء الغجرى والعثانى والسوقى العامى . . ومضت بعد ذلك مع ملحنى قصائدها على النحو الذى بيناه ، حتى وصلت إلى أعظم ملحنى قصائدها ، بل أعظم ملحنى القصائد فى عصرنا كله . . رياض السنباطى . .

ولما أرادت أم كلثوم غناء قصائد « رابعة العدوية » سنة ١٩٥٥ كان ملحنها حينذاك هو السنباطى وحده ، فالقصبجى تقاعد عن التلحين لها ، وزكريا أحمد مختلف معها وله قضية ضدها أمام المحاكم يطالبها فيها بهال كثير . .

ولم تشأ أم كلثوم أن تسند إلى السنباطى تلحين ست قصائد فى رابعة العدوية مرة واحدة ، فإن تلحين ست قصائد عمل ينوء به الملحن الواحد مها كانت مقدرته . . وهكذا دخل الطويل والموجى على غير انتظار من باب القصائد الكلثومية ، مع أن تـجاربها فـى تلحين

القصائد حتى ١٩٥٥ - كانت لا تزال في بدايتها . .

أما الموسيقار محمد عبد الوهاب فقد دخل مضيار القصائد الكلئومية متأخرا ، بعدما لحن لها أغنية « انت عمرى » سنة ١٩٦٤ . . وعبد الوهاب ذو تاريخ طويل فى تلحين القصائد ، فقد لحن لنفسه مجموعة ممتازة منها ، ولحن للمطربات والمطربين قصائد أخرى ناجحة . .

وكان عبد الوهاب يطمح أن يلحن قصائد كلثومية ، بعدما لحن أربع أغان باللهجة الدراجة، هي « انت عمري » و « انت الحب » و « أمل حياتي » و « فكروني » . .

ولعله كان يرجو أن يحقق في القصائد من التجديد أكثر مما حقق في هذه الأغاني ذات اللهجة الدارجة . .

وعلى يد عبد الوهاب جاءت قصيدة الشاعر اللبنانى جورج جرداق: « هذه ليلتى» منسوجة بلحن جديد أراد به عبد الوهاب أن يبتعد كل الابتعاد عن أسلوب السنباطى فى تلحين القصائد الكلثومية . .

لقد اكتسحت الموجة الراقصة المونولوجات الكلثومية التى لحنها عبد الوهاب ، ولم تنج القصائد الفصيحة منها ، بل اشتدت وتضاعفت فى قصيدة « هذه ليلتى » سنة ١٩٦٨ . . حتى تضاءل إلى جانبها رقص الشعر الفصيح فى لحن عبد الوهاب لقصيدة الشاعر بشارة الخورى : «جفنه علم الغزل » سنة ١٩٣٣ .

ومن حق عبد الوهاب أن نقول ان قصيدة (هذه ليلتى) كانت قصيدة للمرح والرقص والغزل الجرىء ، وأن مثل هذه القصائد لا تتحمل الجزالة والوقار ولا بأس فيها بالايقاعات والألحان الراقصة التى اعتاد الملحنون أن يصوغوا بها الشعر العامى . .

وقد تخفف عبد الوهاب من الرقص في القصيدة الثانية التي لحنها لأم كلثوم سنة ١٩٧١ وهي من تأليف الشاعر السوداني الهادي آدم . . ففي قصيدة « أغدا ألقاك » وهي لحن بديع حقا مستولت على عبد الوهاب حالة من « السلطنة » جعلته يجمع بين التعبير والطرب وبين خفة الظل والرقص والعذوبة ، في خليط أو مزيج موسيقي نادر ، قدمه لأ كلثوم وهي في السنة قبل الأخيرة من اعتزالها الغناء ، فأدته بقدر ما استطاعت صحتها المثقلة بالأوجاع في تلك الأيام التي كانت تودع فيها عالم الغناء ! . .

ولعبد الوهاب لحنان آخران لقطعتين من الشعر الفصيح ، احداهما قطعة نظمها كامل الشناوى فى شكل نشيد وطنى وغنتها أم كلثوم سنة ١٩٦٤ بعدما غنت « أنت عمرى » بأشهر قلائل . . وقد أخذ هذا النشيد اسم « على باب مصر » . . ثم قطعة نظمها نزار قبانى سنة ١٩٦٩ عن المقاومة الفلسطينية : « أصبح عندى الآن بندقية » . .

ويمكن أن يقال ان نجاح عبد الوهاب في تلحين الشعر الفصيح لأم كلثوم كان في مستوى

نجاحه الجهاهيري المدوى في تلحين الأزجال الدارجة التي لحن منها لأم كلثوم ست قطع . .

وقد شرح عبد الوهاب لى مرة وجهة نظره فى ألحانه لأم كلثوم فقال ، انه استطاع تقريب أم كلثوم من أذواق الشباب ، وانه لو لم يتجنب الطريق التقليدى لألحان أم كلثوم لما استطاع أن يبلغ هذا الهدف الذى كان فى حينه ذا أهمية كبيرة ، بعدما بلغت أم كلثوم مرحلة متقدمة فى السن ، والتف الشباب حول المطرب المعبر عن وجدانهم ، وهو عبد الحليم حافظ . .

و لا شك أن وجهة نظر عبد الوهاب كانت في حينها تستحق التأمل والاعتبار . .

وإذا كان دواد حسنى هو الملحن الوحيد من قدامى ملحنى أم كلثوم الذى لم يلحن لها أية قصيدة ، فيمكن أن يقال أن بليغ حمدى ومعه سيد مكاوى هما الملحنان اللذان جاءا في آخر المراحل الكلثومية فلم يتح لهما أن يلحنا لها شعرا فصيحا ، مع قدرة سيد مكاوى على ذلك ، واستعداد بليغ حمدى للمغامرة ، كما غامر مرة في نشيد كلثومي اسمه « سقط النقاب » من تأليف الشاعر عبد الفتاح مصطفى خلال نكسة سنة ١٩٦٧ وقد مر هذا النشيد أو سمه ما شئت من دون أن يشعر به أحد ، ولم يتذكره بعد ذلك أحد !

وبعد . . فقد كانت أم كلثوم مطربة القصائد في عصرنا ، لا ينازعها في هذا المضهار مطرب ولا مطربة ، وقد غنت _ كها قلنا في المقال الأول _ ثهانين قصيدة ، وهو مقدار من الشعر الفصيح لم يغن مثله سوى كبار المطربين القدماء في العصر العباسي الأول . .

. وبين قصائدها فى العشرينات ، وقصائدها فى الستينات والسبعينات ، يمتد فن غناء القصيدة العربية فى أزهى صورة عرفها تاريخ الغناء العربى المتقن ! . .

أم كـــــلثوم والشوقيات التسع

كان لابد من لقاء صوت أم كلثوم بقصائد شوقى ، لأن أكبر مطربة فى عصر شوقى وبعد عصره لا ينبغى أن تمر بقصائده دون أن تعيرها التفاتا . . . وكان شوقى هو المبادر إلى أم كلثوم حين كتب فيها قصيدته الوجدانية البارعة : « سلوا كئوس الطلا » . . . فكانت أول قصيدة من شعره حفظتها أم كلثوم سنة ١٩٣١ ، ولكن أول قصيدة غنتها له جاءت بعدها بخمس سنوات ، وهى قصيدة «الملك بين يديك في اقباله » . .

كان شوقى قد توفى منذ أربع سنوات حين غنت أم كلثوم هذه القصيدة التي اختارتها أو اختبرت لها سنة ١٩٣٦ .

مضت سنوات قبل أن تغنى أم كلثوم (سلوا كئوس الطلا) . . . ثم قصيدة أخرى من شعره هي القصيدة التي مطلعها :

سلوا قلبي غداة سلا وتابا لعل على الجمال له عتابا

كانت هذه أول قصيدة دينية الطابع تغنيها أم كلثوم من شعر شوقى ، وقد كتبها فى العشرينيات مدحا فى النبى صلى الله عليه وسلم فى ذكرى مولده الشريف ، وجعلها قسمين : أحدهما فى الوعظ بذهاب أيام الشباب وذم الدنيا ، والحث على الكرم والبر ، والبعد عن الشر، والدعوة إلى طلب العلم ، وختم هذا الجزء من القصيدة ـ وهـ و غالبيتها ـ بذكر النبى عليه السلام ، منوها بأنه هو الذى علمنا بناء المجد حتى صرنا سادة الدنيا ، أو كها قال شوقى:

وعلمنا بناء المجدحتى أخذنا إسرة الأرض اغتصابا وما نيل المطالسب بالتمنى ولكن تؤخذ الدنيا خلابا

حين غنت أم كلثوم هذه الأبيات ، كانت الحرب العالمية الثانية قد وضعت أوزارها ، ونهض

الشعب المصرى يعرض على المحتلين « مطالبه الوطنية » في جلاء قواتهم عن أرضه واستكهال استقلاله.

وكانت كلمة (المطالب "تعنى (المطالب الوطنية » . . ولهذا كان البيت الذى يذكر فيه شوقى أن نيل المطالب ليس بالتمنى ، يثير حماسة مستمعى أم كلثوم ، فيعلو هتافهم وتصفيقهم فى كل مرة يستمعون فيها إلى هذا البيت الذى لحنه السنباطى تلحينا حماسيا رائعا . . .

وهكذا اختلطت الحماسة الوطنية بالأشواق الدينية في هذه القصيدة التي كانت الباكورة الحقيقية لشعر شوقي على حنجرة أم كلثوم ، و تحولت أم كلثوم إلى داعية من دعاة «الجلاء» بسبب هذه القصيدة التي ألهبت حماسة الجماهير حتى قال محمد عبد الوهاب تعليقا عليها حينذاك: «ان الجمهور يصفق ويهتف لأم كلثوم كأنها زعيمة وطنية لا مطربة » . .

فتحت قصيدة «سلوا قلبى » بابا جديدا لغناء أم كلثوم بعد فترة الغناء الكلثومى الشعبى ـ ان صح التعبير ـ التى استمرت سنوات الحرب العالمية الثانية ، وكان محمود بيرم التونسى هو مؤلف أغانيها « الشعبية » هذه ، وزكريا أحمد ملحنها . .

ان مزاج «السميعة » خلال سنوات الحرب العالمية الثانية قد تبدل بعد انقضاء الحرب ، فانتقلت أم كلثوم من غناء « إيه اسمى الحب ؟ . . ما اعرفش » . . و « الأولة فى الغرام والحب شبكونى » . . و « كل الأحبة اتنين . . اتنين » و « أنا فى انتظارك » . . انتقلت أم كلثوم من مرحلة هذا الغناء العربى الشعبى ـ على جماله وطلاوته وارتفاع مستواه ـ إلى مرحلة القصائد الشوقية اللذخة . .

وأغرى أم كلثوم نجاح « سلوا قلبى » بغناء سلسلة من قصائد شوقى . . كان أبرزها : «ريم على القاع بين البان والعلم » » . .

هذه القصيدة سهاها شوقى « نهج البردة » لأنه نسج فيها على منوال قصيدة البردة «للبوصيرى» أشهر قصائد المديح النبوى في جميع عصور الأدب العربى ، بها فيها القصائد التي قيلت في صدر الإسلام . . فلم يحدث أن قرأ الناس وحفظوا وغنوا قصيدة من القصائد ، في كل جيل ، إلا قصيدة « البردة » التي جمعت فنون المديح النبوى كلها ، وامتازت بنفحة من الصدق والروحانية لم يتح مثلها لأي قصيدة في أي لغة من اللغات . .

وكان المفروض أن تغنى أم كلثوم قصيدة البردة للبوصيرى ولكنها عدلت عن ذلك بسبب شهرة هذه القصيدة في الموالد والأذكار وحلقات الصوفية ، ولم تشأ أم كلثوم أن تنقل «البردة» من جوها هذا الذي عاشت فيه مثات السنين إلى الحفلات الغنائية الحديثة . . . وهكذا اختارت ابياتا من «نهج البردة» لشوقى وأعطتها للسنباطى ، فصنع منها ذلك اللحن الفذ غير المسبوق . . .

وإذا كانت أم كلثوم لم تغيرشيئا في كلمات الأبيات التي اختارتها من قصيدة « سلوا قلبي» فإنها

اضطرت أن تغير كلمة واحدة فى الأبيات التى اقتطفتها من (نهج البردة » . . . وذلك فى البيت الذى يقول فيه شيوقى :

لقد أنلتك أذنا غير واعية

ورب منتصت والقلب في صمم

طلبت أم كلثوم من أحمد رامى أن يضع لفظا بديلا لكلمة «منتصت » فوضع كلمة «مستمع». . والمنتصت هوالمستمع ، ولا داعى لتصعيب الكلام على المستمعين . .

وفى سنة ١٩٤٦ كانت قضية « الوحدة بين مصر والسودان » تشغل الرأى العام فى مصر عقب الحرب العالمية الثانية ، فاختارت أم كلثوم من ديوان شوقى قصيدة كان قد نظمها فى العشرينات عندما أطلق أحد الشبان الرصاص على زعيم الأمة سعد زغلول باشا لاعتزامه السفر إلى لندن ومفاوضة الحكومة البريطانية حول قضية الجلاء والاستقلال والسودان.

تبدأ هذه القصيدة بالفرح لنجاة الزعيم والتهليل لشفائه من جرحه البسيط:

نجا وتماثل ربانها

ودق البشائر ركبانها

تحول عنها الأذي وانثنى

عباب الخطوب وطوفانها

ثم يمضى في أبياته الرشيقة البليغة قائلا:

وقى الأرض شر مقاديره

لطيف السياء ورحمانها

وقد بدأت أم كلثوم غناءها بهذا البيت ثم ألحقت به الأبيات التي قالها شوقي عن السودان، وكان سعد زغلول يعتزم أن يجعله في جدول المفاوضات. . .

هكذا كانت أم كلثوم تبحث فى ديوان شوقى ، عما يطابق الزمن الذى تعيش فيه ، وكانت تجد فى قصائده القديمة ما تبتغيه من الكلمات المطابقة للحوادث الجديدة . . لأن النيل والسودان متلازمان دائما فى وجدان كل مصرى وكل سودانى . .

وما هو ماء . . ولكنه

وريدالحياة وشريانها

ثم عادت أم كلثوم إلى ديوان شوقى فوجدت فيه قصيدته الفريدة الرائعة التى سياها «النيل» وأهداها إلى صديق له هو المستشرق مرجليوث أستاذ اللغة العربية وآدابها فى جامعة اكسفورد حينذاك . . ومطلع القصيدة :

من أي عهد في القرى تتدفق

وبأي كف في المدائن تغدق

وهى قصيدة طويلة تزيد على مائة وخمسين بيتا ، اختارت منها أم كلثوم بضعة أبيات ، لحنها السنباطى بأسلوب فى التلحين تفوق به على نفسه . . ثم عادت أم كلثوم إلى المدائح النبوية فى ديوان شوقى فاختارت أبياتا من قصيدته التى أولها :

ولد الهدى فالكائنات ضياء

وفهم الزمان تبسم وثهناء

وهي من مطولات شوقي وبدائعه التي تفوق بها على جميع معاصريه . .

غنت أم كلثوم هذه القصيدة بعدما ألم بها مرض الغدة الدرقية ، فلقيت في أداثها عناء شديدا ، لأن أنفاسها لم تكن تطاوع حنجرتها الجبارة ، فكانت تقطع الجمل اللحنية تقطيعا لم يكن يعهده المستمعون منها قبل مرضها ، حتى لقد أحس المستمعون جميعا بالحزن لما أصاب أم كلثوم .

ومع ذلك فإن بعض التسجيلات التي تركتها أم كلثوم لهذه القصيدة ، تبدو لنا الآن بالغة الروعة والاكتهال . .

ولم تعد أم كلثوم إلى ديوان شوقى إلا بعدما تجاوزت ذلك المرض المرهق ، فاختارت منه قصيدة « إلى عرفات الله » . . ومطلعها :

إلى عرفات الله يا خير زائر

عليك سلام الله في عرفات

وهذه القصيدة امتدح بها شوقى الخديو عباس حلمى الثانى عندما سافر قبل ثمانين عاما إلى الحج ، وكان المطلع « الاصلى » للقصيدة هكذا :

إلى عرفات الله يا ابن محمد

عليك سلام الله في عرفات

وابن محمد هو الخديو عباس حلمى الذى كان الخديو محمد توفيق - غريم أحمد عرابى باشا - أباه وقد غير شوقى فى طبعة سنة ١٩٢٤ من ديوانه هذا المطلع مجاملة للملك فؤاد ، وحرصت الطبعات التالية على هذا التغيير ، طمسا لاسم الخديوى عباس واسم أبيه . .

ولكن بقى في القصيدة أبيات تدل على أن المقصود بها ملك عظيم الشأن ، قال شوقى :

إذا حديت عيس الملوك فإنهم

لعيسك في البيداء خير حداة

والأبيات التى تتلوه كلها مدح مبالغ فيه للخديو الذى كان شوقى يعمل فى قصره . . وقد غنت أم كلثوم بعض هذه الأبيات فلم يشعر المستمع أنها مدح فى الخديو الأسبق ، وظنها مدحا فى «الحاج» البسيط العادى الذى يؤدى الفريضة . .

وقد سبق لقاء ام كلثوم وشوقى فى هذه القصيدة ، لقاء قصير لها سنة ١٩٥٤ فى قصيدة «بأبى وروحى الناعبات الغيدا » فاختارت أم كلثوم أبياتا من قصيدة كان شوقى قد كتبها مادحا سعد زغلول باشا عندما تولى رئاسة أول حكومة مصرية دستورية سنة ١٩٢٤ واطلق السجناء السياسيين من شباب مصر الذين كانت سلطات الاحتلال قد زجت بهم فى السجون . .

وكانت المناسبة التي غنت فيها أم كلثوم هذه الأبيات هي توقيع معاهدة الجلاء في سنة ١٩٥٤ بين حكومة الرئيس جمال عبد الناصر والحكومة البريطانية . .

وبعد ، فإن أم كلثوم غنت خلال ستين عاما ثلاثهائة أغنية ، منها ستون قصيدة ، من بينها تسع قصائد لشوقى فقط ، ولكنها كانت أرجح في الميزان من جميع القصائد التي سبقتها والتي لحقتها ، بل كانت ارجح من جميع القصائد التي غنيت منذ نهضة الغناء المصرى في القرن التاسع عشر حتى يومنا هذا ، وبهذه القصائد بات السنباطى أعظم الملحنين ، ودعمت أم كلثوم مكانتها كأعظم مطربة في تاريخ الغناء العربي . .

ولقد غنت أم كلثوم تسعة عشر دورا عظيها من تلحين داود حسنى وزكريا أحمد ولكن هذه الأدوار العظيمة تتضاءل كثيرا حيال القصائد الكلثومية من تلحين السنباطي . .

وتنوعت القصائد التي غنتها أم كلثوم من شعر شوقي بين دينية ووطنية ووجدانية ، واختلفت بحورها العروضية بين بحر « الكامل » الذي صيغت منه قصيدة « النيل » وقصيدة « ولد الهدي» وقصيدة «بأبي وروحي » . . وبحر «البسيط » الذي منه قصيدة «سلوا كؤوس الطلا » وقصيدة «ريم على القاع » . . وبحر «الطويل » ومنه قصيدة « إلى عرفات الله » . . وبحر «الوافر» ومنه قصيدة « الله عرفات الله » . . وبحر «الوافر» ومنه قصيدة « الرض شر مقاديره» .

وكثرت المقامات المستعملة فى تلحين هذه القصائد مجتمعة معا فى كل قصيدة ، ففى «سلوا قلبى» مثلا استعمل مقامات الراست والهزام والكرد والبياتي والنكريز ، فى تناسق رائع لا يتاح إلا لملحن كبير عظيم الموهبة . . وكان هذا أسلوبه فى تلحين شوامحه الأخرى من شعر شوقى ، حتى ليقال أن قصائد شوقى كانت معرضا لبراعات السنباطى فى تأليف المقامات بعضها على بعض، وإنطاق الإيقاعات بلغة لم تنطق بها من قبل إلا فى سياق الغناء الكلثومي الباقى على الزمان .

رباعيسات الخسيام .. وأطلال ناجسى

في سنة ١٩٦٦ غنت أم كلثوم قصيدة « الاطلال » من شعر الدكتور إبراهيم ناجى ، وألحان الموسيقار رياض السنباطى . . نبهت هذه القصيدة الراثعة التلحين والأداء ، كثيرا من مستمعيها إلى الشاعر الذي كتبها ، لأنه كان مجهولا عند غالبية المستمعين ، وكان قد رحل عن الدنيا منذ ثلاثة عشر عاما . . وبحث الكثيرون منهم عن ديوان إبراهيم ناجى ليطالعوا فيه هذه القصيدة التى غنتها أم كلئوم فجعلت اسم «الأطلال» على كل لسان! . .

وخرج بعض قراء « الأطلال » في ديوان إبراهيم ناجي بتسمية جديدة لها هي «رباعيات الأطلال) على غرار « رباعيات الخيام » . . ولكن قصيدة « الأطلال » ليست «رباعيات » كها توهم بعضهم في ذلك الحين ، فهي لا تتألف من أربع شطرات كرباعيات الخيام وإنها تتألف من «كوبليهات ! » . . كل منها أربعة أبيات كاملة الأوزان والقوافي ، أي ثباني شطرات ، فهي ثهانيات لا رباعيات ! . . ولكن شهرة رباعيات الخيام هي التي جعلت بعض المستمعين يظنون أن « الأطلال » ليست إلا مجموعة جديدة من الرباعيات الخيامية التي ترجهها أحمد رامي في العشرينات شعرا من بحر «السريع» . . والفرق واضح بين هذا البحر ، وبين البحر الذي صاغ منه إبراهيم ناجي أبيات الأطلال ، وهو بحر « الرمل » _ بفتح الميم _ وكان ناجي _ رحمه الله _ يرتاح إلى موسيقي هذا البحر و يكثر من استعياله في شعره . .

وقصيدة « الأطلال » كانت مرشحه لكى تقدمها أم كلثوم سنة ١٩٥٧ ولكن اندلاع ثورة ٢٣ يوليو في ذلك العام ، صرف أم كلثوم عن غناء هذه القصيدة بعدما تعب إبراهيم ناجى في اقناعها بغنائها . . وبعدما عانى كثيرا في التغلب على مقاومة الشاعر أحمد رامى الذى كان يعارض دائها أن تغنى أم كلثوم شيئا لأحد من الشعراء « الأحياء » . . فلم تغن أم كلثوم قصيدة من الشعر الفصيح لأحد منهم وهو حى يرزق إلا مرة سنة ١٩٢٦ ، إذ غنت قصيدة « مالى فتنت بلحظك الفتاك » للشاعر على الجارم ، وكان صديقا لملحن القصيدة الدكتور أحمد صبرى النجريدى . .

وفى سنة ١٩٤٤ غنت فى فيلم « سلامة » أبياتا للشاعر على أحمد باكثير من تلحين السنباطى «مقام صبا » وكان لابد من غنائها لأن باكثير هو مؤلف قصة الفيلم ، والأبيات داخلة فى نسيج القصة ، ومطلعها :

قالوا أحب القس سلامة

وهو التقى الورع الطاهر . .

ولبثت أم كلثوم _ مجاملة لرامى _ تقاطع الشعراء الأحياء ولا تغنى إلا للشعراء الموتى ، حتى اضطرت مرة ثالثة أن تغنى أبياتًا فى تحية « الجامعة العربية » سنة ١٩٤٥ للشاعر محمد الأسمر ، وكانت الحكومة القائمة حينذاك قد اقترحت على أم كلثوم غناء تلك الأبيات . ومطلعها :

زهر الربيع يرى أم سادة نجب

وروضة أينعت أم حفلة عجب

وهي من تلحين زكريا أحمد « مقام سيكاه » . .

ثلاث قصائد فقط من الشعر الفصيح غنتها أم كلثوم لشعراء كانوا أحياء يرزقون ، منذ أن ظهرت في القاهرة سنة ١٩٢٧ وهي ناشئة مجهولة ، إلى سنة ١٩٤٥ وهي على عرش الغناء . .

وقد تحررت أم كلثوم من مجاملتها لرامى منذ منتصف الخمسينات تحررا كاملا تقريبا، وكان يعطيها قصائده وأزجاله الغنائية دون مقابل ، أما الشعراء الآخرون فكانوا يتقاضون منها أجورهم . . وهكذا ظهر في ساحة أم كلثوم شعراء كثيرون مثل طاهر أبو فاشا وأحمد فتحى ومحمود حسن إساعيل وعبد الفتاح مصطفى وكامل الشناوى وجورج جرداق والهادى آدم ونزار قبانى وصالح جودت . .

لقد غنت أم كلثوم أزجالا كثيرة منذ بدايات ظهورها فى القاهرة ، لزجالين غير أحمد رامى ، وحسبك منها أزجال بيرم التونسي فى الأربعينيات . . ولكنها حرصت دائها على عدم غناء شعر فصيح لغير رامى ، ولهذا بذل إبراهيم ناجى جهدا عظيها فى اقناعها واقناع رامى بغناء قصيدة الأطلال ، وقد توفى ناجى سنة ١٩٥٣ وقصيدته معلقة فى الفضاء ، لا يدرى ماذا تصنع بها أم كلثوم ولا يعلم ما يدبر لها أحمد رامى ! . .

وأذكر أننى كتبت عند وفاة ناجى رثاء له فى جريدة « الجمهور المصرى » القاهرية _ فى (مارس) سنة ١٩٥٣ فذكرت أن له قصيدة توشك أم كلثوم أن تغنيها كها كان يقال فى ذلك الحين 1 . . ولكن القصيدة رقدت ثلاثة عشر عاما فى أوراق أم كلثوم حتى أخرجتها إلى النور سنة ١٩٦٥ وغنتها فى السنة التالية .

ليس في شعر الأطلال شيء غير عادى ! . . إن للشاعر إبراهيم ناجى شعرا يفوقها بكثير ، ولكن فيها ذلك النوع الشجى من الموسيقي الشعرية الذي كان إبراهيم ناجى بارعا فيه . .

ولناجى فى ديوانه قصيدتان بعنوان « الأطلال » ، وكان ـ رحمه الله ـ يحب الشعر الذى نظمه قدماء الشعراء فى الوقوف على الأطلال ، ويقول أنه أصدق ألوان الشعر القديم . . ولهذا جعل ناجى كلمة « الأطلال » عنوانًا لقصيدتين ، احداهما القصيدة التى اختارت منها أم كلثوم ما غنته من أبيات ، والأخرى يقول فى مطلعها :

يا من بواديه حططت الرحال ورحبت بي وارفات الظلال

والفرق بين القصيدتين أن اسم « الاطلال » في القصيدة التي غنتها أم كلثوم ، يبدأ بالألف واللام ، أي بأداة التعريف _ كها يسميها اللغويون _ أما القصيدة التي لم تغنها أم كلثوم ، فإن اسمها « أطلال » بلا آداة للتعريف . . بالاضافة إلى الفرق العروضي بين القصيدتين ، فالأولى من بحر الرمل _ كها أسلفنا _ والأخرى من بحر «السريع» كها في رباعيات الخيام التي ترجمها أحمد رامي . .

إلا أن إبراهيم ناجى هو نفسه إبراهيم ناجى فى القصيدتين ، فهو شخصية واحدة غارقة فى الحب ، والنواح خلف الحبيب الذى خان الحب أو هجر واختفى عن الأنظار ا. .

ولا أحد يدرى لماذا اختارت أم كلثوم رباعيات من قصيدة غير رباعية ، وتركت القصائد الرباعية الأصيلة التي يحفل بها ديوان إبراهيم ناجى . .

فهذا الشاعر كان جديرا بأن يسمى شاعر الرباعيات الغنائية ، أى التى تصلح للغناء ، وهى من أوزان متنوعة . . مثل رباعياته التى عنوانها « لقاء فى الليل » . . وقد نظمها فى إحدى ليالى الهجر والبحث عن الحبيب والتوهم بأن اللقاء قريب :

قالت تعال ، فقلت : لبيك

هيهات أعصى أمر عينيك

أنا يا حبيبة طائر الأيك

لم لا أغنى فى ذراعيك

وثمة رباعيات « من ن . . إلى ع » . . أى من « ناجى » الشاعر إلى ملهمته التي يبدأ اسمها بالحرف « ع » . .

أما رباعيات « الحياة » فهى وصف للحياة فى شارع فؤاد الأول-٢٦ يوليو الآن فى القاهرة منذ خمسين عاما ، وكان ناجى فى ذلك العهد يطيل الجلوس فى مقهى بذلك الشارع ، ليتابع مواكب الغيد عصر كل يوم ، وقد زال هذا المقهى التاريخى منذ بضع سنوات وحلت مكانه دكاكين لبيع الأقمشة والأحذية ، واختفت تماما مظاهر الجهال من شارع فؤاد الأول.

كان ناجى شاعرا بمعنى الكلمة من الشعراء الرومانسيين الذين كانوا في الثلاثينات

والأربعينات يتغنون بالحب ، ولا يسأمون نظم الشعر تعبيرا كها يكابدونه مع حبائبهم من اللوعة والشوق والهيام! . . ومن هذا الأفق المصطبغ بالألوان الوهاجة استوحى إبراهيم ناجى «رباعيات» الأطلال الكلثومية وغيرها من الرباعيات التى تجاهلتها أم كلثوم ، لأنها فيها يبدو وجدتها تعبيرا ذاتيا « فاقعا » يخص الشاعر وحده . .

ولو ذهبنا نبحث عن الرباعيات في ديوان ناجى لوجدنا منها الكثير ، وجميعها في موضوع «الحب الخائب » الذي طارت عصفورته من يد الشاعر الرقيق . .

وحديث « الرباعيات » كان على أشده بين المستمعين منذ غنت أم كلثوم رباعيات الخيام سنة « ١٩٥٠ ، وإزدادت شدته وحدته بعدما غنت أم كلثوم « رباعيات » الأطلال التي هي في الحقيقة ليست رباعيات! ومازلنا نذكر كيف قامت الموازنات والمقارنات بين ترجمة أحمد رامي لرباعيات الخيام ، وترجمات الشعراء الآخرين لهذه الرباعيات ذات الشهرة العالمية . . فبعض الشعراء الذين ترجموها جعلوها خاسيات أو سداسيات أو سباعيات ، ومنهم المرحوم محمد السباعي ـ والد الأديب المرحوم يوسف السباعي ـ ولعل ترجمته هي «أفصح» الترجمات ، ولكنها ليست أدقها لأن السباعي خلط معانيه الخاصة بمعاني الخيام ، وهو في ذلك يشبه الشاعر فيتزجرالد الذي ترجم الرباعيات إلى الانجليزية فجعل فيها معانيه مع معاني الخيام .

وترجم الشاعر وديع البستاني رباعيات الخيام إلى سباعيات ، مع أنه ـ مثل أحمد رامي ـ نقل الرباعيات من اللغة الفارسية مباشرة ولم ينقلها عن فيتزجرالد الانجليزي كما فعل محمد السباعي وإبراهيم عبد القادر المازني .

وهكذا جاءت «الرباعية » الأولى من ترجمة وديع البستاني على النحو التالى:

بت في حانتي سمير المدام وقبيل انهزام جند الظلام

هتف الطيف بالندامي النيام:

أيها الغافلون هبوا قياما

وارشفوها وودعوا الأياما

قبل أن تجرعوا كؤوس المنايا

وتعافوا والخمر عزت شرابا

ولنا أن نتصور أم كلثوم وهي تغنى هذا الكلام الطويل ، بدلا من أن تغنى ما ترجمه أحمد رامي كها يلي :

سمعت صوتًا هاتفا في السحر

نادى من الحان غفاة البشر

هبوا املأوا كأس الطلا قبل أن . .

تفعم كأس العمر كف القدر..

وقد وضعت أم كلثوم كلمة « الغيب » بدلا من كلمة « الحان » . . وكلمة « المنى » بدلا من «الطلا» . . ومعناها الخمر ، لأن أم كلثوم لم تكن تريد أن تتغنى بالخمر والحانات! . . كها وضعت « تملأ » بدلا من « تفعم » طلبا للسهولة .

وقد حاول الكاتب الكبير إبراهيم عبد القادر المازنى الذى كان توأم عباس العقاد فى الفكر والأدب ، أن يترجم رباعيات الخيام نقلا عن فيتزجرالد ، ونجحت محاولته ، وهى فى مثل جزالة الترجمة التى قدمها صديقه وزميله المرحوم محمد السباعى ، ولكن رباعيات السباعى جاءت فى شكل خاسيات ، أما رباعيات المازنى فهى رباعيات فعلا . .

وقد وقع جميع الشعراء الذين ترجموا رباعيات الخيام فى قبضة الخيام القوية ، وغمرتهم جميعا ظلاله الروحية الظليلة ، بمن فيهم إبراهيم ناجى الذى لم يترجم رباعياته عن الخيام ، و إنها ابتدعها من وجدانه ، ولكنه وهو يبتدع رباعيات كان يمشى فى ظلال روح الخيام ا . .

وحتى السنباطى وأم كلثوم ، كلاهما سار فى ظلال الخيام . . وإن كانا قد أضافا إليه صوفية شعرية وصوفية غنائية خاصة . . ولم تكن « رباعيات » الأطلال الا امتدادا لظلال الرباعيات التى نشرها الخيام على الشعراء منذ تسعمائه عام ! . .

أمّهـاتُ كُلثـوم !..

رحلة أم كلثوم في عالم الغناء بدأت في العقد الأول من القرن العشرين بدايةً متواضعة ، طافت خلالها مع أبيها وأخيها أنحاء الريف المصرى طوافًا شاقًا قليل الجدوى استغرق بضع سنوات من طفولة أم كلثوم وصباها الباكر حتى أتيح لها وهى في نحو السادسة عشرة من عمرها أن تغنى لأول مرة في مكان قريب من القاهرة ، إذ دُعِيَتْ مع والدها وشقيقها لإحياء « ليلة المولد » في دار بعض البكوات في ضاحية حلوان الهادئة التي دخلت الآن في نطاق القاهر الكبرى ذات الضجيج العجيج! . .

كانت هذه فرصتها الأولى فى القاهرة أو على مقربة منها سنة ١٩١٤ قبيل الحرب العالمية الأولى بأسابيع قلائل ، وَبَهرت الصبية بصوتها وأدائها فى الإنشاد الدينى كل الحاضرين وبخاصة الشيخ إساعيل سكر شيخ المنشدين فى وقته وأستاذ جميع مشايخ الإنشاد فيها بعد ومنهم الشيخ ذكريا أحمد الذى صار من ملحنى أم كلثوم . .

وسئل أبوها يؤمئذ عن اسمها فقال: «كلثوم» 1 . . كان اسمها كذلك على لسان والدها منذ بدأت تشاركه حرفة الإنشاد مرتدية زيا رجاليا ، كأنها كان أبوها يحاول إخفاء حقيقتها الأنثوية ! . .

وظل اسمها كذلك حتى غنت في « مولد الحسين » بحى الأزهر في القاهرة لأول مرة سنة المهادرة من الشيخ زكريا أحمد الذي كان هدفه تعريف جهور القاهرة بهذا الصوت الجديد وتشجيع صاحبته على الخروج قليلا من الإنشاد الديني إلى الغناء الدنيوي . .

وسأله الناس عن اسمها فقال زكريا ؟ « أم كلثوم » ! . . ولم يستسغ الناس اسمها لأول وهلة ، فهى فتاة صغيرة السن ، ضئيلة القد ، غير متزوجة . . فمن أين لها لقب « أم » الذى سبق «كلثوم» ؟! . . وكأنهم ظنوا أن أم كلثوم المطربة الصغيرة هى أول فتاة تُسَمَّى بهذا الاسم العربى العربي ! . .

ثم دار الزمان بسرعة ، وخلعت المطربة السمراء البدوية الصغيرة ملابسها « التنكرية » وغنت على نغيات « التخت » بعد أن كان صوتها هو كل عدتها في الغناء ، وصارت « أم كلثوم » من أشهر

الأسياء في مصر والعالم العربي خلال سنوات قلائل ، وتقافزت حولها خلال العشرينات وأوائل الثلاثينات مغنيات كثيرات يحسدنها على نجاحها العظيم ! . . وأطلقت إحداهن على نفسها اسم " أم كلثوم » . . ونزلت إلى ميدان الغناء متحدية أم كلثوم الحقيقية التي لم تجد بدا من توزيع إعلانات باليد ـ نشرتها الصحف بعد ذلك ـ تقول فيها ما معناه : أنا وحدى أم كلثوم «الأصلية»! . . أنا أم كلثوم إبراهيم البلتاجي ، وأما أمهات كلثوم الأخريات فإنهن أمهات كلثوم زائفات لا يعترف "كلثوم » بأمومتهن في فن الغناء ! . .

تلك كانت أول معركة لأم كلثوم ضد أمهات كلثوم اللاتى أردن أن يشاركنها مجدها أو ينتزعنه منها وهي في بداية طريقها الفني ! . .

و « الكلثوم » في بعض معانية اللغوية هو الراية الحريرية ، يرفعها الجندى فوق رأسه . . فلا غرو أن كانت أم كلثوم ومازالت راية الحرير الخفاقة ، ولم يزل « الكلثوم » ملء أسماع العرب منذ عَلَّق الشاعر الفارس الجاهلي عمرو بن كلثوم معلقته الحماسية المشهورة : «ألا هبي بصحنك فاصبحينا » على الكعبة في مكة قبل أربعة عشر قرنا فتداولتها الأجيال العربية ، جيلا بعد جيل! . .

اندثار أصول الغناء

كانت مطربات العشرينات اللاتى انتحلن اسم أم كلثوم يتصورن _ وهن غارقات فى تخلفهن الفنى ... أن اسمها يكفى لجمع المستمعين حولهن كها اجتمعوا حولها ، فكثرت أمهات كلثوم اللاتى لم يفهمن أن سر نجاح أم كلثوم فى فنها وصوتها لا فى اسمها ! . . وبقيت أم كلثوم « الأصلية » _ كها وصفت نفسها فى الإعلان الذى وزعه أنصارها بأيديهم _ وعصفت الأيام بأمهات كلثوم الزائفات! . .

لقد كان ظهور أم كلثوم إيذانا ببداية عصر جديد فى الغناء العربى ـ وانقضاء عصر قديم . ولو كانت أم كلثوم مجرد صوت جيل يغنى بأسلوب العصر الذى ظهر فيه ولا يزيد عليه شيئا ، ولا يغير فيه ولا يبدل ، ولا يضع جديدا فى مكان القديم ، ولا يحيى أرضا مواتا ، ولا يزرع صحراء قاحلة ، لما كان لأم كلثوم أثر فى الغناء العربى طوال حياتها ، ولما بقى لها أثر بعد مماتها ، ولرأينا الغناء العربى الآن وإقفا فى مكانه الذى كان فيه سنة ١٩٢٢ عندما تقدمت أم كلثوم إلى جهور قليل تغنى لأول مرة فى ركن خشبى من حديقة الأزبكية بالقاهرة ، مرتدية ملابس فتى أعرابى يضع على رأسه عقالا ذا أضلاع ، ويخب فى قفطان ثقيل ! . .

كان الغناء العربي عندما بدأت أم كلثوم خطواتها الأولى بالقاهرة في العشرينات قد وصل إلى طريق مسدود ، وتجمدت حناجر المطربات والمطربين على الطريقة التركية أو العثمانية في الأداء ،

مشوبة بطريقة الأداء الغجرية كما عرفها الريف المصرى ـ بوجه خاص ـ فى ذلك العصر . . وتوقف الغناء عند تواشيح الشيخ محمد المسلوب وأدوار محمد عثمان وطقاطيق محمد على لعبة . وسيطرت على ساحة الغناء فى القصور والسرادقات ، وعلى امتداد الريف والحضر ، أصوات أفسدها « الهنك والرنك » على الطريقة «العثمانية » حتى فسدت أذواق المستمعين لطول إدمائهم سماع الغناء بهذه الطريقة ، التى كان آخر أبطالها الكبار الشيخ سلامة حجازى والسيدة منيرة المهدية . . وقد لبثت أسطوانات الشيخ سلامة تسيطر على الأسماع حتى بعد وفاته سنة ١٩١٧ ، أما منيرة فلبثت سلطانة على ليالى القاهرة إلى منتصف العشرينيات ! . .

وأوشكت أصول الغناء العربى أن تندثر تحت تراث مثات السنين من الأهمال ، وسميت المقامات والإيقاعات العربية بأسماء تركية وفارسية وكردية ، ونسى المغنون أصول المقامات وأجناسها وإيقاعاتها ، ولم يَبْق لهم مرجع فيها إلا ما يتلقونه عن العثمانيين الذين آلت إليهم بقايا فن الغناء العربى فأخضعوها للسانهم ووجدانهم فى كثير من تفاصيلها المتعلقة بمقادير الأبعاد السبعة للسلم العربى الأساسى ، وعبثوا كيف شاءوا بالأربعة والعشرين صوتا - أو قسماً - التى يتألف منها السلم العام للغناء العربى ، حتى أوشك مقام الراست الذى يقابل فى موسيقانا مقام «دو الكبير» فى الموسيقى الأوروبية أن تضيع معالمه ، وبخاصة بعد أن سموه «الراست» وكان اسمه الذى ورد فى كتب التراث مقام «المطلق فى مجرى الوسطى». .

وكان من أثر ذلك أن تغيرت أصوات المقامات ودرجاتها وأجناسها حتى تداخلت صفاتها وتشوهت وفقدت ميزاتها التي كانت لها في الغناء العربي الحقيقي . .

تحرير الشعر والغناء

ثم جاءت ثورة ١٩١٩ الشعبية في مصر ، فمهدت الطريق تدريجيا ـ ولكن بلا إبطاء ـ للخلاص من الصراخ العثماني والعويل الغجري والعجمة الفارسية وكل تلك الأخطاء الفنية التي تشكلت على أساسها أوبار حناجر المطربات والمطربين في ذلك العصر ، حتى ليخيل إلينا الأن حين نستمع إلى اسطوانات سلامة حجازي ومنيرة المهدية ـ دعك ممن كانوا دونهما شهرة ـ أنَّ بعض مطربي « الروملي » القدماء ، أو المولوية الإيرانيين في تكايا القرن التاسع عشر ، أو المعجر التائهين في الأرض ، هم أصحاب تلك الأسطوانات ! . .

ومست التغيراتُ الاجتهاعية والسياسية والثقافية فن الغناء بعد ثورة ١٩١٩، فظهر سيد درويش . . ثم ظهر عبد الوهاب، ثم ظهرت أم كلثوم . . وهؤلاء هم العلامات الثلاث الكبرى فى الغناء المصرى خلال نهضتة حتى اليوم مع من جاء بعدهم من كبار الملحنين والمطربين والعازفين .

ولقد تكملنا كثيرا فيها تقدم عن الغناء المصرى طوال الثلاثين عاما الماضية وما صنعه هؤلاء لتحرير الغناء المصرى وتطويره ، فلعل عدرنا يكون مقبولا إذ نقفز فوق تلك الكلهات الآن ، ونقول باختصار إن الغناء المصرى انطلق وتحرر بعد أن تحرر الشعر العربى وانطلق بثلاثة عقود من الزمان أو أكثر قليلا ، فقد تحرر الشعر المصرى ـ والعربى بوجه عام ـ من التدهور العثهانى فى ارهاصات ومعارك الثورة العربية سنة ١٨٨٢ ثم اكتمل تحرير الغناء العربى بين ثمرات الوثبة الشعبية فى مصر سنة ١٩١٩ ، وكان تحريره قد بدأ قبل ذلك على أيدى الشيخ المسلوب والحامولى وعثمان.

واكتملت بتحرير الشعر العربى والغناء العربى ، ثورة مزدوجة لهذين الفنين العربين العربين العربين، ردت إليها عروبتها الصميمة ، وجهًا ويدًا ولسانًا ، وارتبط ظهور أم كلثوم ، بتصاعد هذه الثورة الثقافية القومية ، وكان صوتها من أكبر عوامل النجاح في الجانب المتعلق بالغناء والموسيقي من هذه الثورة .

وقد كان هذا التحول الفنى الأدبى عاصفة تاريخية اكتسحت الهشيم القديم ، وكانت أم كلثوم _ في الغناء _ رمز هذا التحول _ والمثل المتوهج أمام عيون المطربين والمطربات ، فضلا عن ملايين المستمعين . .

ومنذ أواخر العشرينات بدا واضحا أن مستقبل الغناء المصرى والعربى بوجه عام متعلق بالصوتين الجديدين أم كلثوم وعبد الوهاب ، حتى قال أمير الشعراء أحمد شوقى يخاطب الملك أحمد فؤاد عند افتتاح معهد الموسيقى العربية الذى بنى على الطراز الأندلسى وسط القاهرة فى أواخر العشرينات . .

لمَّا بِنيتَ الْأَيْكَ وَاسْتَوْهَبْنَهُ بَعَثَ الْهَزَارَ وَأَرْسَلَ الْوَرْقَاءَ

وَالْأَيْكُ هو « معهد الموسيقى » يشبّهه شوقى بالأيكة التى تأوى إليها الأطيار المغردة . أما «الهَزَارُ » _ بفتح الهاء _ فهو محمد عبد الوهاب الذى كان صوته حينذاك فى قمة صفائه ونضجه ، قبل أن يعدو عليه الزمان ويُفقده خصائصه الجهالية . . وأما «الوَرْقَاءُ » أى الحهامة الساجعة فهى أم كلثوم . .

هكذا حصر شوقى أمل الغناء المصرى فى التطور والتجدد والعودة إلى النهج العربى ، فى أم كلثوم وعبد الوهاب ، وتجاهل المطربين والمطربات الذين كانت أساؤهم فى تلك الأيام تدوى كالطبول ، أمثال عبد اللطيف البنا ومنيرة المهدية ونعيمة المصرية . .

الصوبت والآداء

فها هو فن أم كلثوم الذى انتصر على الفن القديم ؟! . . ولماذا انهزم ذلك الفن القديم بسرعة وبلا مقاومة تقريبا حتى لم يبق في الساحة إلا أسلوب أم كلثوم ، وانطلقت كل مغنية تريد البقاء في المضهار تبحث عن شيء تأخذه من فن أم كلثوم لكى يوافق المستمعون على بقائها في عصر أم كلثوم . .

فن أم كلثوم . . صوت وأسلوب . .

أما صوتها فجاءت به من حلقات الإنشاد الدينى مدربا على أصول الغناء العربى الكلاسيكى، وهذا الغناء يقوم على تركيز الصوت فوق مساحته كلها ، كها يفعلون فى الغناء الأوروبى الكلاسيكى وبخاصة غناء الأوبرا ، ولكن بدون تشويه أسس الغناء العربى ، وبشرط الاحتفاظ الصارم بشعرة معاوية الفنية التى تفصل _ وتجمع فى الوقت نفسه _ بين الأصول الكلاسيكية للغناء العربى والغناء الأوروبى ، والأوبرالى بوجه خاص . .

وكأنها كانت الباحثة الموسيقية اللبنانية سلمى فضل الله الأسمر تتحدث في كتابها «الغناء الكلاسيكى العربي » عن صوت أم كلثوم حين قالت : « . . في الغناء الكلاسيكى العربي يرتكز رنين الصوت على الإصدار المشترك بين مطنات الحنجرة والرأس والصدر على السواء حتى يأتي الغناء قويا حارا ، لا سيها والتنفس يرتكز على جوانب أضلاع قفص الصدر والحجاب الحاجز . وهذا الغناء هو الأفضل ، إذ ينطلق الصوت من مزمار الحنجرة وينتشر في جميع المطنّات ، خصوصا في الجزء الواقع بين الفك الأسفل والجزء الأعلى للصدر . .

أما التطريزات _ الزخرفات _ الصوتية فتحصل بتقلص أعضاء الحنجرة . وقد لوحظت أهمية الجهاز العصبى في إصدار الصوت من الحنجرة . . وفي الغناء العربي يكون للصوت حجم رُحبُ، ويجب تمرين تجاويف الفم مع الحروف اللينة لتكبيرها ، إلى جانب مِلْء الصدر بالتنفس الكامل لتقوية إصدار النغيات » . .

هذه الكليات تنطبق على صوت أم كلثوم ، ومعنى ذلك أن أم كلثوم غنت بأسلوب يجمع بين الأصول الكلاسيكية للغناء العربى والغناء الأوروبى مع كونها مطربة عربية خالصة العروبة يمتلئ غناؤها بأرباع الأصوات المفعمة بالطرب ، وتحرص فى غنائها على التطبيق الصارم للعروض الشّعري والعروض الموسيقي العربي معا ، وإعطاء الألفاظ العربية حقها كاملا . .

وهذه الطريقة الكلثومية في الأداء التي تعلمتها باجتهادها وعبقريتها الخاصة هي التي جعلت مغنيات الأوبرا المصريات يبدين إعجابهن بها ، حتى قالت المرحومة أميرة كامل ـ مطربة الأوبرا

الراحلة _ فى بعض أحاديثها : « إن أم كلثوم تغنى بالطريقة العالمية » . . أى بالطريقة التى لا يجد حتى مطربات الأوبرا مطعنا فنيا عليها . . وهذه شهادة من مطربة أوبرالية قديرة ذات دلالة كبيرة هامة . .

وقد وصلت أم كلثوم إلى هذا المستوى الفنى الرفيع الفريد فى الوقت الذى كانت فيه مطربات القاهرة المشهورات مجرد « عوالم » أو « أسطوات » يسطعن فى الأفراح والليالى الملاح ، يخلطن غناءهن البدائى بالرقص والزعاريد ورش الملح على رءوس العرائس حتى يطردن عنهن الحسد ويجلبن لهن الحظ السعيد 1 . .

ووجد الملحنون المصريون في صوت أم كلثوم الذي بلغ ذلك المستوى في التدريب ، فرصة لتجديد ألحانهم وتطويرها ، وفتح لهم صوتها بابا واسعا لتطوير الغناء العربي ومحاولة خلقه من جديد ، واستصلاح أرضه التي أصابها التصحر على امتداد مثات السنين . وقد بلغ أحدهما _ وهو رياض السنباطي _ غاية التوفيق في هذا المجال ، فنطق الغناء العربي في ألحان هذا الفنان المجدد ، نطقا جديد اللهجة لم يكن يخطر على بال الملحنين الذين سبقوه ، ولم يكن السنباطي بقادر على بلوغ هذا الشأن لولا الإمكانات الجديدة التي أتاحها لألحانه صوت أم كلثوم . وكل من لحنوا لأم كلثوم بعد السنباطي كانوا يتأثرون بخطاه في التلحين لها ، وقد أنجز ملحنو أم كلثوم في جملتهم عملا فنيا جبارا للغناء العربي لم يكن إنجازه ممكنا بغير وجود صوت أم كلثوم . . بل إن العازفين الذين انضموا إلى أوركسترا أو تخت أم كلثوم ، وعملوا معها عشرات السنين اكتسبوا في العزف مهارات فنية ممتازق لم يكتسبها العازفون الذين لم يتح لهم العمل مع أم كلثوم . . ومن ذلك ما اعترف به شيخ عازفي الكهان أحمد الحفناوي من أن الأبواب الجديدة المتطورة في عزف الكهان قد تفتحت له من متابعته لغناء أم كلثوم وهو جالس وراءها يعزف مع بقية زملائه منذ أوائل الثلاثينات . .

هكذا أسهمت أم كلثوم إسهاما جوهريا في خلق الأساليب الجديدة والمتطورة للتلحين والعزف والإيقاع أيضا ، فإن إبراهيم عفيفي - شيخ فناني الإيقاع - لم تكتمل أدواته في عصر منيرة المهدية التي كان ضابط الإيقاع في تختها ، بل اكتملت في أثناء عمله في تخت أم كلثوم ، حتى صار أبرع ضارب إيقاع في تاريخ الموسيقي العربية ! . .

وعندما اعترض بعض المتحذلةين من أعضاء المجلس الأعلى للفنون والآداب على منحها جائزة الدولة التقديرية في الفن في الستينات، كتبنا ما فحواه أن أم كلثوم تشترك بصوتها اشتراكا فعالا في خلق اللحن ، إلى الحد الذي يجعل السامع لا يتصوره بدون صوتها وأدائها ومشاركتها في تشكيله وإقراره على الصيغة النهائية التي تصل إلى المستمعين على أوتار حنجرتها . . إن أم كلثوم تأخذ اللحن فتكلثمه _ على حد تعبير عبد الوهاب _ أي تجعله كلثومي الصورة والمذاق واللون

والرائحة وتهيىء له عمليات فنية دقيقة متأنية حتى تجلوه آخر الأمر في صورته الكلثومية الخاصة التي تلبس قلوب المستمعين وعقولهم وأجسادهم ، كأنها مَسٌّ من الوجد الصوفى ، أو طائف من السحر العجيب ! . .

أم كلثوم وأربعة أجيال

ولعلنا أسهبنا بعض الشيء في الكلام عن أم كلثوم ، ونحن بصدد الكلام عن أمهات كلثوم ، ولكن الحقيقة أننا لم نبين بالدقة التي رجوناها أصول الفن الكلثومي ، لأن المقام يضيق عن ذلك ، ولكن لعلنا رسمنا صورة للجوالفني الذي خلقته أم كلثوم لمطربات الأجيال الثلاثة أو الأربعة اللاتي عاصرنها بين العشرينات والسبعينات ، بل ومطربات الجيل الذي يعيش الآن ولعل عمره الفني يمتد إلى بداية القرن الواحد والعشرين . .

وقد تقدم الكلام عن أمهات كلثوم اللاتى حاولن إزاحتها عن الطريق فى نشأتها . ولكن أولئك « الأمهات » لم يكنّ سوى سحابة صيف سرعان ما انقشعت تحت حرارة شمس أم كلثوم . . وعندئذ اتخذت « أمهات كلثوم » وسيلة أخرى للبقاء والنهاء فى عصر أم كلثوم ، فبدأن يقلدنها فى الأداء ، ويتشبهن بها حتى فى الإمساك بمنديل تشده وترخيه وهى متسلطنة فى الغناء للجمهور. .

ولما لحن القصبجى لها أغنية « إن كنت اسامح وانسى الأسية » سنة ١٩٢٨ وزعت اسطوانتها مليون نسخة ، فطارت مطربات ذلك الزمان إلى القصبجى يسألنه أن يلحن لهن أغنية من الطراز الفنى ذاته الذى لحن به أغنية أم كلثوم ، وكان فى ذلك الوقت طرازا فنيا جديدا ، بل قفزة مفاجئة فى التلحين فاجأت حتى محمد عبد الوهاب الذى كان حينذاك يحمل راية التجديد فى الغناء والتلحين . .

استجاب القصبجى للمطربات ، ولحن لمنيرة المهدية وفتحية أحمد وأخريات ، مجموعة من الأغانى على غرار « إن كنت اسامح » . . ولكن هذه الأغانى لم تلق نجاحا ، ونفر الجمهور من منيرة المهدية وهي تحاول في أغنيتها أن تقلد أم كلثوم في الصوت والآداء فلا تستطيع حتى مجرد التقليد . .

ومنذ سنة ١٩٢٨ إلى يومنا هذا ، تعيش المطربات المصريات والعربيات فى الجو الفنى الذى أبدعته أم كلثوم ، فبعد أن تقاعدت منيرة المهدية ومغنيات جيلها ، أدركت المطربات الأخريات وبخاصة الناشئات فى تلك الأيام _ أن متابعة أم كلثوم فى طريقها الفنى ، هى الوسيلة لإرضاء جهور المستمعين ، وأن الأسس الفنية للغناء الكلثومي هى الثورة الغنائية التى لابد من فهم

مبادئها والعمل بها تقتضيه . وهذا ما فهمته المطربة الكبيرة فتحية أحمد ، فانسلخت على الفور من طريقة الغناء بالبحة المصطنعة ، وسلكت الطريق وراء أم كلثوم ، ولكن فتحية _ فى الحقيقة _ لم تقلد أم كلثوم بل سارت فى طريق التطور الفنى المستقل ، ومع ذلك كانت تتبع أسس الغناء الكلثومي بعد أن رأت بعينيها انهيار طريقة منيرة المهدية ومطربات الطريقة العثمانية الأخريات . . وهكذا تكلثمت فتحية أحمد بدون أن تصبح من « أمهات كلثوم » اللاتى انغمسن فى التقليد! . .

ومن جيل فتحية مطربة أخرى كانت على طريقة منيرة ثم فوجئت بانقضاء مرحلتها التاريخية ، واندلاع الثورة الكلثومية الغنائية ، فحاولت هذه المطربة التى اشتهرت باسم «ملك» أن تعيد تدريب صوتها من جديد لتخلص أحباله من الأخطاء التى رانت عليه من جراء التدريب البدائي القديم ، ولكن «ملك » _ رحمها الله _ لم تستطع أن تعيد تدريب صوتها تدريبا صحيحا جديدا ، وخرجت من محاولتها بصوت عجيب ، شديد الوطأة على الأذن السليمة ، حتى لقد وصفه الصحفى المشهور المرحوم محمد التابعى بأنه يشبه صرير الباب الريفى الثقيل القديم ! . .

أمهات كلثوم . . أنواع

وبعد رسوخ أسلوب أم كلثوم فى الغناء ، وفدت إلى الساحة مطربات جديدات الأساء والأصوات ، انهمكن بجدية فى تدريب حناجرهن على تكنيك الغناء الكلثومى ، وبعضهن لم يسبق لهن دراسة أى شيء فى الغناء قبل أن يحترفنه ، و لم تكن بضاعتهن فى سوق الغناء إلا ما حفظنه عن ظهر قلب من أغانى أم كلثوم ، فكانت اسطوانات أم كلثوم هى المدرسة الفنية الوحيدة التى التحقن بها ، ولا غبار عليهن فى ذلك ، وقد أثبتت بعضهن جدارتهن . .

وفى رأينا أن « أمهات كلثوم » قد انقسمن منذ بداية الثلاثينات قسمين كبيرين ، أحدهما يضم المطربات ذوات الأصوات الجيدة والمواهب الأصيلة ، وهؤلاء تدربن بالساع المتواصل فعوفن الكثير من دقائق الفن الكلثومى ، وأخذن لأصواتهن ما يصلح لها ، غير مستسلهات للتقليد بلا قيد ولا شرط . .

والقسم الثانى يضم المقلدات اللاتى وَقَر فى أذهانهن أن الغناء هو أن يقلدن أم كلثوم جملة وتفصيلا . . فى الغناء وفي اعتصار المنديل باليدين خلال الغناء ! . .

وعلى رأس القسم الأول أسمهان ذات الصوت البارع النادر المعبر الحساس المسيطر على الوجدان . وقد غنت في أواخر العشرينات قبل أن ينضج صوتها فقلدت أم كلثوم تقليدا غير

مستساغ . . وحين نضج صوت أسمهان فى منتصف الثلاثينات طلعت على المستمعين بلون من الغناء يقوم على الأصول الكلثومية _ ولم يكن من ذلك بُدُّ _ ولكنه فى الوقت نفسه يقدم صورة مستقلة لمغنية جديدة ! . . وقد لبثت أسمهان برغم حبها وولائها لأم كلثوم ، تقدم صوتا وغناة خارج نطاق التقليد . .

وما يقال عن أسمهان ، يقال عن ليلى مراد ، فإن هذه المطربة ذات الصوت العذب البديع التكوين ، قد نشأت على تقليد أم كلثوم حتى تشبعت بأسلوبها ، ولكنها حين أوغلت في احتراف الغناء انفردت بطريقتها المستقلة التي استفادت من الأساليب الكلثومية بدون أن تغرق في بحرها الطامي! . .

أما « نجاة على » فقد بدأت مقلدة ، ولم تفلت من التقليد إلا في قليل مما لحنه لها عبد الوهاب. ولمل سبب عجزها عن الخروج من دائرة التقليد ، هو ضعف موهبتها الفنية ، فقد كان لها صوت جميل المعدن ، ولكن أداءها لم يكن يوازى صوتها في جماله ، ولهذا قال عنها سامى الشوا .. أمير الكهان .. ذات مرة إنها « صوت بلا فن » . . وقد عاشت « نجاة على طوال عمرها الفنى .. مد الله في حياتها .. صوتا جميلا وفنا متواضعا ، ولهذا عاشت أسيرة التقليد ، وكانت أول أم من أمهات كلثوم المقلدات بلا إضافة ولا ابتكار .

ويمكن أن يقال إن رجاء عبده كانت أحسن حظا من نجاة على ، فإن الرجاء الكانت ذات رحح فنية عالية ، وكان صوتها أقل درجة من أدائها _ بعكس نجاة على _ فكانت في حاجة إلى أساليب تساعد صوتها ، فأخذت من الفن الكلثومي ، حتى غطت بحسن أدائها ، ما ينقصها من جهة الصوت . . وهي من الأمهات كلثوم المستقلات المجتهدات ، ولكنها في مجموع أغانيها تدور بوضوح في الفلك الكلثومي ولا يعيبها ذلك ما دامت شخصيتها الفنية لا تتلاشي في التقليد! . .

إن القانون الأساسى _ إن صح التعبير _ الذى حكم عالم الغناء المصرى طوال الخمسين عاما الماضية ، هو القانون الكلثومى . فلم يكن بد لكل مطربة من التمرس بالعلوم الغنائية التى هى حصيلة غناء أم كلثوم طوال السنين ، ولا توجد مطربة فى مصر أو فى أى بلد عربى _ مها كان لون غنائها _ لم تتعلم شيئا من أم كلثوم ، ولكن المطربات تفاوتن فيها طبعن به أساليبهن فى الغناء حتى ليكاد أثر الغناء الكثومى يخفى فى أساليبهن الغنائية ، وأبرز هؤلاء المطربة الكبيرة فيروز . . ثم فايزة أحد . . وهاتان هما أعظم المطربات شأنا بعد أسمهان طوال عصر أم كلثوم . .

ولكن عصر أم كلثوم الذي عرف مقلدات ساذجات من طراز حياة محمد وآمال حسين في الثلاثينات ، عرف بعد ذلك مقلدات محنكات ، ذوات مواهب حقيقية ، وعلى رأس هؤلاء سعاد محمد ، التي يمكن أن يقال إنها أبرز « أمهات كلثوم » لأنها لم تخرج طوال حياتها الفنية عن

الدائرة الكلثومية ، حتى عندما غنت « أنا هويته وانتهيت » وغيرها من ألحان سيد درويش! . .

وما زلت أذكر أول مرة سمعت فيها « شهر زاد » من الإذاعة المصرية منذ أكثر من أربعين عاما، فقد أدهشني يومئذ أنها كانت غارقة في التقليد ، كأنها تلميذة تقلد أستاذتها ، مجتهدة في ذلك كل الاجتهاد ، ولكن بلا جدوى ! . .

وفى تلك السنوات أيضا سمعت فايدة كامل . . وكان الغناء فى الإذاعة متاحا لها بكثرة خلال الأربعينات ، حتى سميت أم كلثوم الصغيرة ، وغرقت فايدة فى التقليد حتى أذنيها خلال نشأتها الفنية . .

وجاءت بعد شهر زاد وفايدة ، مطربتان من طراز صوتى واحدهما حورية حسن وعائشة حسن ، وجاءت معها عصمت عبد العليم . . وكُنَّ جميعا من أمهات كلثوم الصغيرات ، وقد لبثن عشرات السنين محتفظات بأمومتهن لكلثوم ، ولم تخرج إحداهن قط عن الدائرة التي رسمتها لهن هذه الأمومة ! . .

وعندما بدأت نجاة الصغيرة تغنى وهى طفلة سنة ١٩٤٢ سياها المستمعون «الصغيرة» تفرقة بينها وبين «نجاة على» التى كانت هى الكبيرة . . ولم تكن نجاة الصغيرة تقلد نجاة الكبيرة بطبيعة الحال ، لأن هذه الكبيرة كانت بدورها مجرد مقلدة ، فكانت الصغيرة تقلد أم كلثوم مما جعلها أصغر أمهات كلثوم سنا حين بدأت تغنى ، ورشحها بعض من لا علم لهم بفن الغناء لخلافة أم كلثوم عندما مرضت سنة ١٩٤٨ ولازمها المرض وكان يمنعها من الغناء ، ولكن نجاة لبثت بطبيعة الحال داخل دائرتها المحدودة . .

إن نجاة الصغيرة ـ مع ذلك ـ هي خير مثال للمطربة التي تشبعت بفن أم كلثوم ، ثم صنعت منه لنفسها فنا خاصا متميزا جميلا ، وبخاصة في الستينات . فقد كان الطريق الغنائي الذي سارت فيه حينذاك على أيدى ملحنيها الأكفاء وعلى رأسهم عبد الوهاب ، طريقا مستقلا جديدا مثيرا للانتباه ، بل للإعجاب ، ولم تكن نجاة لتستطيع السير في ذلك الطريق إلا بعد أن أخذت الأهبة له من فن أم كلثوم ، ولكن هذا الفن لم يظهر ، إلا في خلفية هذا الطريق . وهذه هي الاستفادة المثلى من فن أم كلثوم : أن تستوعبه المطربة ثم تقدمه في لون جديد لا تقدمه أم كلثوم!

ونجاة الصغيرة فى هذا المجال يمكن إضافتها إلى أسمهان وفيروز وفايزة ونازك وليلى مراد فجميع هؤلاء أثبتن بغنائهن أن الأحد بالعلوم الغنائية الكلثومية ، ليس معناها تقليد أم كلثوم أ . .

وردة . . ومطربات الخليج

وكان ممكنا أن تلحق بهن وردة الجزائرية لو ساعدها ملحنوها على ذلك ، ولكن الملحنين كان همهم أن يصنعوا منها أما أخرى من أمهات كلثوم ، ولم تقاوم هي محاولاتهم في هذا السبيل ، وبخاصة في الزمن الذي غنت فيه ألحان سيد مكاوى ، ومن بينها أغنية «أوقاتي بتحلو معاك » فهذه الأغنية مسجلة بصوت أم كلثوم في أشرطة يحتفظ بها سيد مكاوى ، وقد غنتها وردة قدر استطاعتها كها سمعتها في هذه الأشرطة 1.. ثم توالت بعد ذلك ألحان سيد مكاوى في هذا الاتجاه!..

إن سيد مكاوى فى ذاته ملحن ومغن من طراز كلثومى ، وهو ممتلى طربا وأنغامها ، ونحن لا ناخذ عليه هذا الذى صنعه مع وردة ، وإنها نسجله فقط لإلقاء مزيد من الضوء على النهج الخاطئ الذى يتصور أصحابه أن «كلثمة » مطربة من المطربات ـ ولو كانت مصطنعة ـ يمكن أن تخلق منها أم كلثوم أخرى لا تقل عن أم كلثوم الحقيقية .

ولكن المحاولات التي تمضى في هذا السبيل لا تتمخض إلا عن إلحاق « عضوة » جديدة بجمعية « أمهات كلثوم و التي ضمت منذ إنشائها مئات « العضوات » بل ضمت « أعضاء » أيضا . . ولولا ضيق المجال لتحدثنا عنهم ، فإن « آباء كلثوم » لا يقل عددهم عن أمهات كلثوم! . .

إن من حق كل مطربة في مصر وفي البلاد العربية كلها أن تتطلع إلى مكانة مثل مكانة أم كلثوم، ولكن هذا الحق الذي تملكه المطربات لا يبطل الحقائق المتعلقة بهن وبأم كلثوم التي تمت على يديها إعادة بناء العناء العربي . .

وبعض من لا علم لهم بالغناء من كتَّاب الأعمدة الصحفية يتحدثون بحرارة عجيبة عن هذه أو تلك من المطربات المرشحات في نظرهم لعرش الغناء بعد أم كلثوم ، ولكن أم كلثوم لم تصنعها الأعمدة الصحفية خليفة أم كلثوم ! . .

وليت المجال يتسع يوما فنتحدث عن بقية « أمهات كلثوم» ونبين مواضعهن بين المقلدات أو المبدعات ، فإن ثمة أسهاء لم تتحدث عنها أمثال هدى سلطان وياسمين الخيام في مصر ، وميادة الحناوى في سوريا ، وعزيزة جلال وسميرة سعيد في المغرب ، وعليه التونسية في تونس ، وأخريات لا أتذكر أسهاء هن مع الأسف ، ومنهن مطربات خليجيات كنا نود أن نتحدث عنهن لنبين كيف طغي الفياء ذو اللهجة الإفريقية والهندية على حناجرهن . .

لقد أصابت مطربات الخليج عدوى السلم الخياسي الإفريقي الذي يلتقى والسلم الأوروبي في كونها معًا خاليين من الأرباع الصوتية العربية والخصائص الفنية الأخرى التي يمتاز بها الغناء

العربى والتى أبدعتها عبقرية الأمة العربية على امتداد العصور . . ولهذا لا يمكن أن يقال إن فى الخليج عددا ولو ضئيلا من «أمهات كلثوم» لأن الأساس الفنى لوجودهن ليس قائيا الآن ، وسوف يقوم يوم تتحرر اللهجة الغنائية الخليجية من عدوى السلم الخياسى ، فعندئذ يبدأ عصر أمهات كلثوم الخليج ، وسيكون ذلك بداية حقيقية للغناء العربى هناك . .

بقى أن نقول إن أم كلثوم وملحنيها قد وضعوا الأسس الصحيحة المتطورة للغناء العربى ، وقد سبقهم سيد درويش بعمل قليل في هذا المضار وإن كان على قلته عملا طيبا مثمرا ، وعاصرهم محمد عبد الوهاب بعمل غير قليل تجاوبت أصداؤه من بداية أمره حتى نهايته . .

ولا شك أن هذه الأسس التى اشتركت فيها هذه العبقريات كلها ، سوف تبقى تراثا للأجيال العربية القادمة فى مراحل الإبداع التى ستتواصل فى فن الغناء العربى ، وليست أم كلثوم - على علو شأنها - إلا مرحلة فى هذا الفن العظيم ، تتلوها مراحل لا تنقطع إلى آخر الزمان ! . .

الفصسل الخسامس

أسهاء في عصر أم كلثوم وعبد الوهاب

* ليلي مراد

*شادية

* محمد الموجي

ليــــلى مـــراد ملكة الأفلام الغنائية

فى أواخر العشرينات كان المطرب زكى مراد قد استنفد طاقة صوته وقلبه وأعصابه فى منافسة زملائه أصحاب الطريقة القديمة فى الغناء . . وكان هؤلاء أنفسهم قد انكمشوا فى ركن ضيق من فن الغناء المصرى بعد أن رفع عبد الوهاب وأم كلثوم راية الطريقة الجديدة فى الغناء والتف المستمعون حول هذه الراية الخفاقة ! . .

وأسهمت محطات الإذاعة الأهلية حينذاك في ترويج هذه الطريقة الجديدة في الغناء ، بعد أن مهدت لها طويلا شركات الاسطوانات ، وفي مقدمتها شركتا «بيضافون» و«أوديون» اللتان كانتا تطبعان وتوزعان اسطوانات عبد الوهاب وأم كلثوم . .

وحاول المطرب العجوز زكى مراد أن يجعل من ولده الشاب الصغير «منير» خليفة له في الغناء، ولكن «منير مراد» كان له صوت أَخَنّ _ وهو عكس الصوت الأغَنّ الجميل _ وكان «أخنف » كان مطبق الأنف ، لا يتقبل المستمعون غناءه ، وإن كان بارعًا في عزف العود موهوبًا في التلحين . .

ولكن القدر كان يخبىء للمطرب العجوز الحائر زكى مراد مفاجأة سارة ، فقد استمع إلى ابنته «ليلى» وهى تغنى مرة بعد مرة ما حفظته من أغانى أم كلثوم ، فأدرك بخبرته الطويلة أن ابنته هذه تستطيع أن تصنع شيئًا في مجال الغناء الجديد ، وأن تقتحم الإذاعة الأهلية ، واتعبىء صوتها في السطوانات تدور على الات الفوتوغراف ذات البوق الضخم ال. .

وهكذا بدأت ليلى مراد تحترف الغناء . . ولكن «عليه القوم» لم يعرفوها إلا بعد أن أقام لها والدها حفلا غنائيا في أحد مسارح القاهرة في بداية سنة ١٩٣٢ . . وكان والدها صديقًا لأمير الشعراء أحمد شوقى ، فأعانه أمير الشعراء ماديا وأدبيًا على اقامة هذا الحفل : وحضره بنفسه وفي صحبته صديقه الصغير المطرب الكبير محمد عبد الوهاب ، ودعا إلى حضوره أصدقاءه من الباشوات والبكوات ، فكان حفلا ناجحًا ، خرجت منه ليلى مراد مطربة يعرفها كبار «السميعة»!

فى القاهرة . فضلا عن أنها صارت موضع التفات الموسيقار عبد الوهاب ، مطرب الملوك والأمراء في تلك الأيام . .

ظهرت ليلى مراد فى عصر الأصوات الجميلة البالغة القوة ، العظيمة الدربة ، قبل عصر الميكروفون، فهى لم تغن فى حفلتها التى حضرها أمير الشعراء وأصحابه ، غناء ميكروفونيا ، بل غنت بأحبالها الصوتية مشدودة إلى غاية مداها . . ولم يكن أحد من المطربين والمطربات فى تلك الأيام يغنى فى الحفلات من وراء الميكروفون . . ولولا محطات الإذاعة الأهلية التى كانت تذيع اسطواناتهم وبعض حفلاتهم من خلال ميكروفون جهاز الراديو لما عرف أحد كيف تكون نبراتهم عندما تتضخم وترتفع فى الميكروفون ا . .

ومع أن ليل مراد بدأت حياتها الغنائية بدون ميكروفون ، إلا أن الأقدار اتاحت لها بعد ذلك أن تصبح أشهر مطربة ميكروفونية طوال حياتها الفنية . .

فلم تكد تنجح فى حفلتها غير الميكروفونية حتى تلقفتها ميكروفونات الإذاعات الأهلية ، فلمعت فيها إلى جوار المطربات المعروفات أمثال نجاة على وفتحية أحمد ورجاء عبده ونادرة ، ثم أغلقت الحكومة أبواب هذه الإذاعات سنة ١٩٣٤ وأقامت إذاعة رسمية قوية اسمها «الإذاعة اللاسلكية للحكومة المصرية» ففتحت هذه الإذاعة الرسمية بابا واسعًا للمطربات ، وعرف المستمعون اسم ليلى مراد على نطاق «المملكة المصرية »كلها بعد أن كان نطاق الإذاعات الأهلية لا يتعدى الإسكندرية والقاهرة وضواحيها ، وكانت أجهزة الراديو معدودة ، ثم صارت عشرات الألوف في كل مكان . .

وتوالت التطورات . . . فبعد انتشار الراديو من الاسكندرية إلى أقاصى الصعيد ، دخلت مصر عصر السينها الناطقة ، فظهر فيلم «أنشودة الفؤاد» للمطربة نادرة . . ثم ظهر أول فيلم غنائى لمحمد عبد الوهاب ـ سنة ١٩٣٤ ـ وهو فيلم «الوردة البيضاء» فهز المجتمع المصرى هزا ، وقفزت الأفلام الغنائية إلى المقدمة فصارت انجح أنواع الأفلام ، حتى لقد تحركت منيرة المهدية ـ سلطانة الطرب المتقاعدة ـ وخرجت من عزلتها ونفضت عنها غبار تقاعدها ، وانتجت فيلم «الغندورة» ولكن لم ينجع ، ولعله كان الفيلم الغنائى الوحيد الذى فشل فى ذلك العصر الزاخر بالأفلام الغنائية الناجحة . . وربها كان سبب انصراف الجمهور عنه ، انصرافه قبل ذلك عن منيرة المهدية نفسها ! . .

ولما انتج ستوديو مصر فيلم «وداد» لأم كلثوم ـ سنة ١٩٣٤ ـ شعر عبد الوهاب أنه يحتاج إلى تدعيم أفلامه لمواجهة منافسة أم كلثوم ، فأسند بطولة فيلمه الثانى «دموع الحب» ـ سنة ١٩٣٥ ـ إلى أشهر مطربة بعد أم كلثوم حينذاك ، وهى نجاة على ونجح الفيلم بصوت عبد الوهاب ونجاة على معًا .

وفى سنة ١٩٣٦ شرع عبد الوهاب يستعد لإنتاج فيلمه الثالث « يحيا الحب» فكان لابد له من مطربة تشاركه بطولة الفيلم، واختار ليلى مراد التى عرفها مع أمير الشعراء منذ أربع سنوات ، ولم يجد أحسن منها شكلا وموضوعًا ، لتحقيق النجاح المنشود . .

وتوجس زكى مراد خيفة من عبد الوهاب وقال لابنته:

_ أخشى أن يصنع بك ما صنعه بمنيرة المهدية منذ عشر سنوات حين لحن لها احدى مسرحياتها وشاركها الغناء فيها وكان يومئذ مطربًا جديدًا . . أو ناشئًا ! . .

سألته ليلي:

وماذا صنع عبد الوهاب بمنيرة ١٩ . .

أجاب زكي مراد:

_ لحن لنفسه نغمات مديدة مرتفعة ، ولحن لمنيرة نغمات قصيرة منخفضة ، فسمعه المتفرجون فى المسرح ولم يسمعوا منيرة ، حتى قالوا : «إن صوت هذا المطرب الجديد أقوى وأجمل من صوت منيرة» ولم يكن صوت عبد الوهاب أقوى من صوت منيرة بأى حال ، ولكنه احتال حتى جعلها تغنى بصوت خافت!

ضحكت ليلي مراد وقالت لوالدها:

_ يا أبى . . فى السينها يغنى المطرب والمطربة فى الميكروفون ، فلا مجال لخفض هذا الصوت ورفع ذاك ، لأن هذا جهد ضائع ، والميكروفون يتولى توصيل جميع الأصوات إلى المتفرجين .

وهذا ماكان. .

فقد استخدم عبد الوهاب أعلى طبقات صوت ليلى مراد فى فيلم (يحيا الحب، . . ولعلها لم تغن بعد ذلك فى تلك الطبقات فى جميع أفلامها التى توالت على امتداد السنين . .

كان ظهور ليلى مراد فى «يجيا الحب» بداية رحلة سينهائية طويلة بدأتها سنة ١٩٣٦ ولم تنته إلا بعد عشرين عامًا تقريبًا ظهرت خلالها ليلى مراد فى أشهر الأفلام الغنائية ، ومنها أفلام ضربت الرقم القياسى فى النجاح كفيلم «غزل البنات! _ سنة ١٩٤٩ _ من إنتاج أنور وجدى وعبد الوهاب ، وقد لحن فيه عبد الوهاب جميع أغانى ليلى مراد ، وأدى فيه بصوته أغنية واحدة : «عاشق الروح» بصفته «ضيف شرف» وكان قد اعتزل السينها بعد أن خان الحظ فيلمه «لستُ ملاكًا» _ سنة ١٩٤٧ _ الذى قاسمته بطولته نور الهدى . . .

وخلال العشرين عامًا التي عاشتها ليلي مراد أو عاشها صوتها على الشاشة الكبيرة ، تعاظم تأثيرها في أذواق جماهير السينها ، وصارت للأغنية السينهائية المصرية مواصفات خاصة كلامًا وتلحينًا وأداءً . . واستحقت ليلي مراد بجدارة لقب « ملكة الأفلام الغنائية » أو «ملكة الأغنية السينهائية » . . ولم تنافسها مطربة من جيلها إلا في فترات متقطعة ، وذلك عندما ظهرت رجاء

عبده مع عبد الوهاب في فيلم «ممنوع الحب» سنة ١٩٤٠ ثم في سلسلة من الأفلام خلال سنوات الحرب العالمية الثانية . .

ونافستها أيضًا المطربة اللبنانية الكسندرا بدران التي سهاها يوسف وهبي : « نور الهدي؟ . . وأظهرها في فيلم «جوهرة» سنة ١٩٤٣ فكان انجح الأفلام الغنائية في تاريخ السينها المصرية حتى ذلك الحين . . لكن نجاح نور الهدى لم يستمر طويلا ، وانقطعت منافستها لليلي مراد . .

وعندما عادت اسمهان إلى السينها الغنائية سنة ١٩٤٤ فى فيلم «غرام وانتقام» توقع الكثيرون أن تنتزع عرش الأفلام الغنائية من ليلى مراد ، ولكن هؤلاء المطربات الثلاث ـ رجاء ونور الهدى واسمهان ـ برغم نجاحهن احتجبن واحدة إثر واحدة بالتقاعد أو بالرحيل عن الدنيا . .

وخلا ميدان الأفلام الغنائية إلا من ليلي مراد ، حتى ظهرت «شادية». . ولكن بطريقة أخرى، وبلون أخر من الأغنية السينهائية ، ولم تدخل في منافسة مع ليلي مراد. .

كانت ليلي مراد حصيفة فلم تبعثر جهدها الغنائي كغيرها من المطربات السينهائيات اللاتي حاولن تقليد أم كلثوم باقامة حفلات غنائية على المسرح. .

لقد أيقنت ليلى مراد أن ذلك جهدًا ضائعًا بالنسبة إليها ، فاخضعت نفسها لضرورات الأغنية السينهائية ومواصفاتها ، واستثمرت في هذا المجال صوتها استثهارًا ناجحًا رابحًا ، والتزمت منذ بداية ظهورها في السينها بالأغنية السينهائية دون سواها ، ولهذا رفضت الظهور في مسرحيات غنائية ، عنائية ، بينها سارعت رجاء عبده _ مثلا منذ أوائل الأربعينات إلى الظهور في مسرحيات غنائية ، منها بعض مسرحيات سيد درويش . .

ان الغناء على المسرح أمام التخت ساعات طوالا _ كها كانت تفعل أم كلثوم باقتدار لا يتكرر _ هو المنزلق الخطر الذى تقع فيه بعض المطربات المتطلعات بغير حق إلى المنظر الكلثومى الفخم الرائع فوق مسرح الطرب ، ولقد ابتعدت ليلى مراد عن هذا المنزلق المحطم للضلوع ، والتزمت حدودها كمطربة سينهائية الصوت والأداء ، وكرست كل فنها الغنائي للسينها ، فلم تقف على مسرح الطرب منذ ظهورها في السينها إلا مرة واحدة في أوائل الخمسينات ، لأسباب غير فنية أجبرتها على ذلك حينذاك ، وغنت في تلك المرة الواحدة أغنيتها المشهورة «الحب جميل» ولم تنجع من وجهة نظرنا _ لأنها رفعت طبقة صوتها أمام الجمهور على طريقة الحفلات ، فاهتزت صورة الأغنية الحالمة التي لا يصح أداؤها الا بصوت حالم منخفض الطبقة كها حدث فعلا في موضع الأغنية من فيلم «غزل البنات».

لقد أتاحت السينها لليلى مراد غناء عشرات وعشرات من أجمل الأغانى ، تألق فيها صوتها الوردى الفريد ذو البحة الخفيفة النادرة التى تنتاب نبراته بين الفينة والفينة في النغهات . . وقد جمع صوتها بين التكوين الفنى المتهاسك وبين خفة الحركة ، فاشتركت في مجموعة من الأغانى الفكاهية

التى ما زالت مسموعة كديالوج «الشحاذ» مع المطرب محمد فوزى وديالوج آخر مع إسباعيل يس وشكوكو وعزيز عثمان والياس مؤدب. .

واليوم وربها يطرح بعض المعجبين بليلى مراد هذا السؤال : هل كان اقتصارها على الغناء السينائي موقفًا ضارًا بها وبفنها في آخر مطافها الفني ؟! . .

لقد أدت ليلى مراد حق الفن السينهائي عندما اقتصرت على الأغنية السينهائية حتى منتصف الخمسينات ، ولكنها وجدت نفسها منذ تلك الأيام غير قادرة على الاستمرار في السينها . . ولعلها قالت يومئذ لنفسها : ألم يكن الأجدى أن نجمع بين الغناء في السينها وفوق المسرح وفي الراديو ، بل وفي المسرحيات الغنائية كذلك ١٢ . .

كان موقفها صحيحًا مخلصًا للسينها في حينه ، ثم صار عائقًا لها عندما بلغت مرحلة من الأيام توقف فيها نشاطها السينهائي تمامًا . .

وقد حاولت ليلى مراد عندئذ مرة بعد مرة أن تنشط فى تسجيل أغنيات غير سينهائية تذاع من الراديو ولكن هذه التسجيلات توقفت بعد محاولات قليلة خافتة الصدى . . لأن المطربة السينهائية المبدعة التى أحب الناس روحها وشخصيتها فى السينها ، لم يجدها المستمعون فى أغانيها التى سجلتها للإذاعة وهى محتجبة عنهم ، ولم يتبينوا فى هذه الأغانى الإذاعية شيئًا من جاذبية ليلى مراد التى عرفوها على الشاشة . .

ولا شك أن الروح والشخصية هما عهاد جاذبية الفنان التي تتبح له الاستمرار في قلوب الجهاهير مهما قطع من أشواط الحياة . .

ولن يتأتى لمطربة _ ولو احتفظت بجمال صوتها كليلى مراد _ أن تحتفظ ايضًا بجمهورها إذا اهتزت روحها المعنوية وجاذبيتها الشخصية . . وقد كان سر احتفاظ أم كلثوم بحب الناس ، أنها احتفظت بروحها المعنوية وشخصيتها ، لا بصوتها فقط . . . ولبثت كذلك طوال حياتها المديدة .

إلا أن الانصاف يقتضى القول بأن ليلى مراد بذلت ما في وسعها في هذا المجال ، ولكن الزمن لم ينهزم بين يديها ، ولم تنتصر هي على الزمن . .

وسيبقى صوتها في الأسماع ، مع أصوات جيلها العظيم الذي لن يتكرر . .

شـــادية .. السطر الأخير

فى تاريخ الغناء المصرى المعاصر ، مجموعة من قصص «الاعتزال» أثارت فى حينها بعض التساؤلات ، ثم مرت في هدوء وطواها النسيان! . .

وأكثر هذه القصص عن مطربات بلغن أوج الشهرة ثم اعتزلن فجأة وهن قادرات على الاستمرار ، ولكن اعتزال «شادية» في أواخر الثانينات وهي في ذروة شهرتها وقدرتها على الأداء ، كان لونا جديدا من الاعتزال «الدرامي» المؤثر ، لم يسبق أن عرفه تاريخ الغناء المصرى المعاصر ، من أيام المطربة «ألمظ» التي اعتزلت الغناء قبل مائة عام لزواجها من المطرب عبده الحامولي الذي تزوج بعد وفاتها عدة مرات ! . .

في سنة ١٩٣٠ غضبت منيرة المهدية _ سلطانة الطرب _ غَضْبَةٌ مُضَرِيَّةٌ ، وأعلنت أنها قررت اعتزال الغناء ، ولم تلبث أن شدَّت رحالها إلى تركيا في جوله طويلة ، فتساءل من بقى على الولاء لها من المعجبين القدماء : لماذا اعتزلت السلطانة ؟! . . وجاءهم الجواب القاطع : لأن أم كلثوم التى كان عمرها الفنى في القاهرة حينذاك سبع سنوات فقط اجتذبت غالبية جمهور الغناء فثارت منيرة على أم كلثوم وعلى جمهور الغناء المصرى ، وقررت أن تغنى للجمهور التركى وزعيمه « الغازى» همصطفى كال أتاتورك» . . وقد فازت منيرة بإعجاب الأتراك وزعيمهم لأن لهجة غنائها _ في جوهرها _ كانت لهجة تركية . . وعادت من أنقرة بوسام علقه أتاتورك على صدرها ، وشهادة منه في حقها نطق بها على رءوس الأشهاد ، إذ قال : هذه المغنية المصرية لها حنجرتان تعملان

وبرغم هذه الشهادة اعتزلت منيرة جمهورها المصرى الذى لم يحفظ لها عهد الحب القديم، ورفضت بإباء وشمم أن تغنى في ميكروفون الإذاعة المصرية، وعاشت إلى آخر يوم في عمرها . . وعدوها الأول هو هذا الميكروفون والأصوات التي تنطلق منه . .

وبعد منيرة اعتزلت نعيمة المصرية - وكانت المطربة الثانية في عصر منيرة - وكان سبب اعتزالها أم كلثوم أيضا . .

ثم توالى اعتزال المطربات القديهات اللاتى كن لامعات فى عصر منيرة ، وتساقطن ذابلات كأوراق الخزيف ، لأن مرحلتهن التاريخية فى فن الغناء المصرى انقضت بظهور أم كلثوم وانتصار أسلوبها الغنائى الجديد ، فضلا عن صوتها الفريد .

وفى عصر أم كلثوم اندثر الغناء ذو اللهجة الموسيقية «العثمانلية» الهجينة ، وارتفعت راية الغناء العربى وأصبحت المطربات جميعا يتعلمن أصول الغناء فى مدرسته العربية الجديدة المفتوحة كجامعات الهواء ، على اختلاف أصواتهن ، وطبائعهن الفنية ، وأساليبهن فى تلقى دقائق فن الفناء المصرى بعد أن تخلصن من لهجة الغناء التركى . . .

وهكذا لم تعد أم كلثوم هى سبب اختفاء هذه المطربة أو تلك ، ولكن المطربات اللامعات لبثن يعتزلن الأضواء واحدة بعد واحدة ، كأنها تدفعهن إلى الاعتزال قوة قاهرة لا قبل لهن بمقاومتها! . .

فبعد أن لمعت المطربة «نجاة على » في فيلم «دموع الحب » مع عبد الوهاب سنة ١٩٣٥ انحسرت عنها الأضواء ، ثم تزوجت ، ثم اعتزلت ، وانقلب الغناء عندها إلى ما يشبه الهواية المتقطعة ، فتارة تغنى ، وتارة تُضرب عن الغناء ، حتى تقاعدت في آخر الأمر ولم يُثر اعتزالمًا ولا تقاعدها تساؤلا ولا دهشة ا .

وفى أواخر الثلاثينيات ظهرت المطربة حياة محمد واشتهرت بسرعة ، ورشحها بعضهم للمجد، ولكنها اعتزلت فجأة ، كأنها لم تظهر قط ، ولم يَسأل أحدٌ أين ذهبت!..

وفى سنة ١٩٤١ اختفت أسمهان من مصر فجأة وسافرت إلى فلسطين وسوريا ولبنان لتخدم «قضية الحلفاء » _ كها قيل وقتئذ والحرب العالمية الثانية محتدمة _ وكان نجاح أسمهان فى فيلم «انتصار الشباب » الذى عُرض سنة ١٩٤٠ يرشحها للمكان الثانى فى عالم الغناء بعد أم كلثوم ولكن الناس الذين كانوا مشغولين بالتساؤل عن أخبار المعارك الحربية الطاحنة على الأرض المصرية والأرض الروسية ، لم يتسع وقتهم للسؤال عن أسمهان واختفائها أو اعتزالها ، حتى عادت إليهم سنة ١٩٤٤ فى فيلم «غرام وانتقام» ثم فارقتهم إلى الأبدا . .

وتكررت قصة «نجاة على» بحذافيرها تقريبا مع المطربة «رجاء عبده » وسأل الناس عن رجاء بعض الوقت ثم كفوا عن السؤال ، بعد طول الاعتزال ! . .

ثم جاء دور ليلى مراد _ ملكة الأغنية السينهائية _ ففى سنة ١٩٥٥ أدت آخر أدوارها السينهائية، ثم بدأت خطواتها إلى اعتزال السينها والغناء، مع أنها كانت قادرة على الاستمرار في

الغناء على الأقل ، ولكنها اضطرت إلى اعتزال السينها والغناء معا ، ولم يثر اعتزالها أسئلة طويلة ، وإن تناثرت علامات استفهام حوله ، تتأرجح بين الفن والسياسة ! . .

أخيرا شادية

كانت قصص الاعتزال هذه ، قصصا بسيطة قليلة الصفحات حتى شاءت الأقدار أن تظهر إلى الوجود «قصة اعتزال» كثيرة الصفحات ، حافلة بتفاصيل لم يسبق لها مثيل في عالم الغناء المصرى المعاصر كله ، وكانت بطلة هذه القصة مطربة الجماهير المحبوبة «فاطمة أحمد كهال شاكر» وشهرتها «شادية» . . وأوشكت هذه القصة خلال الأشهر القلائل الأخيرة أن تتحول إلى أسطورة كأسطورة رابعة العدوية في سالف الزمان ! . .

منذبضعة وستين عاما ولدت شادية في حي عابدين بالقاهرة لأب مصرى وأم من أصل تركى ، وكان ترتيبها بين إخواتها وأخواتها الخامسة والأخيرة . . .

ظهرت خلال أربعين عاما تقريبا في أكثر من ثهانين فيلها سينهائيا ، وغنت أكثر من خمسهائة أغنية ، وتدرجت في السينها من أدوار البنت المراهقة ذات الظل الخفيف ، إلى أدوار المرأة الناضجة، واقتحمت أيضا أدوار العجائز ، ونجحت في جميع هذه الأدوار المتباينة . . . وأثبتت خلال أربعين عاما أنها ممثلة ومغنية في درجة عالية واحدة من الإجادة تمثيلا وغناء ، ولم يتيسر ذلك لفنانه غيرها ، فإن ليلي مراد _ ملكة الأغنية السينهائية _ لم تكن في الواقع إلا مغنية ذات صوت بديع ، أما درجتها في التمثيل فدون درجة الممثلة المتوسطة ، أو في درجتها أحيانا . .

وكانت مواهب شادية فى الغناء والتمثيل منذ ظهرت فى فيلم «العقل فى إجازة » مع المطرب محمد فوزى سنة ١٩٤٦ ، أكبر من سنها ، بل أكبر . حتى من جسمها ، فهى ذات قدَّ صغير ، وصوتها أيضا ذو حجم صغير و إن كان محمد المساحة ، واضح النبرات ، عميق الأثر . .

وكأنها استكثر عليها بعض الناس موهبتها هذه التي تجمع بين فنى الغناء والتمثيل ، فظلوا سنوات يطاردونها بقولهم لها : أنت ممثلة ممتازة ، فلا تغنى فى أفلامك لأن الغناء ربها أحدث بلبلة بين الجهاهير وجعلهم يتساءلون : أعمثلة هذه أم مغنية ؟ 1 . .

وشادية ببساطتها النفسية تميل إلى تصديق ناصحيها بالحق وبغير الحق ، ولهذا انقطعت عن الغناء في الأفلام ، وحرمت جهورها من نصف موهبتها ، فكتبنا وكان ذلك منذ بضعة وعشرين عاما ننصحها بغير تلك النصيحة ، وقلنا لها : خدعوك فقالوا لك لا تغنى ا . . وأوضحنا لها أنها ضحية خدعة فنية وأن أصحاب هذه الخدعة أوهموما بأن مجدها الحقيقي هوالتمثيل بدون الغناء وزعموا لها أن الغناء يقلل من هيبتها الفنية كممثلة من الدرجة الأولى! . .

ومن حسن الطالع أن شادية استجابت لنا وعادت تغنى فى الأفلام التى لا يقطع الغناء فيها البناء الدرامي للفيلم بل يثريه ويزيده تأثيرا . . .

هذه النفس الطيبة ، من أبرز خصائص شادية ، حتى قال المرحوم كامل الشناوى في بعض أحاديثه يوما : إنها أطيب من لقيت من الفنانات ! . .

وكامل الشناوى الذى كان من أكثر الناس خبرة بالوسط الفنى ، لم يصف ممثلة ولا مغنية بأنها «طيبة » في أي يوم من الأيام ، وكانت شادية هي الاستثناء الوحيد . . .

إن هذه الفنانة الطيبة ، نجحت مع ذلك في دورها الفنى المزدوج لمطربة وممثلة طوال أربعين سنة ، وتساقطت من حولها زميلاتها القديهات والجديدات سنة بعد سنة ولبثت هي وحدها واقفة صامدة تزداد تألقا على مر السنين . . .

السطر الأخبر

ولست هنا فى مقام الحديث عن شادية وفنها وحياتها وآلامها وأحلامها ومخاوفها أو مغامراتها المثيرة ولكنى أتحدث عن السطر الأخيرفى كتابها الفنى الذى انتهى باعتزالها الفن وإن لم تعلن أنها قد اعتزاته إلا همسا . .

و إذا صدقتنى فراستى المتواضعة فإننى كنت أتنبأ منذ سنوات بأن شادية ستعتزل ذات يوم فجأة مع أن ظاهر أمرها لم يكن ينم عن ذلك . .

فمنذ أواخر السبعينات كان يدهشنى ـ وأنا يومئذ رئيس لتحرير مجلة الكواكب المصرية ـ أننا نطلب شادية بالتليفون فنجدها فى البيت ولكنها زاهدة فى الكلام، ونحاول تصويرها فنراها تتهرب من التصوير ، وكانت تعتريها حينذاك فترات صمت واعتزال وتفكير وشرود يشبه الاكتئاب . .

وكنت فى تلك الفترة أتخيلها دائها وهى تغنى أغنيتها الحزينة : « قولوا لعين الشمس ما تحياشى» التى ألفها الشاعر الزجلى الرقيق مجدى نجيب آخذًا مطلعها من أغنية قديمة اشتهرت بها المطربة «أمينة شخلع» المتوفاة سنة ١٩٢٤ .

وكنت أقول فى نفسى: لشتان بين أداء شادية الملىء بالحزن والشعور، وبين أداء تلك المطربة القديمة التي يبدو كأنها كانت سعيدة وهي تؤدى معانى الأغنية الحزينة

وكنت أتخيلها كذلك وهي تغنى «غاب القمريا ابن عمى » للشاعر نفسه ، فتلسعنى نار اللوعة المنبعثة من غنائها ، وأقول لنفسى : إن الحزن تغلغل عميقًا في وجدان «شادية» . . حتى تحولت مطربة المرح والرقص ، إلى مطربة المشاعر الحزينة ! . .

وحتى عندما كانت تغنى «الحنة . . الحنة ياقطر الندى » _ وهي أغنية أفراح وأعراس _ كانت

رنة الحزن تسرى فى صوتها ، فلا يملك المرء إلا أن يبتسم وهو يتذكر المغنية الراقصة «بمبة كشر » المتوفاة سنة ١٩١٧ وصوتها التى سجلت به هذه الأغنية فى أسطوانة أبلاها الزمان!..

نعم . . كانت ثمة إرهاصات منذ أواخر السبعينات تشير إلى أن شادية تتغير فى دخيلة نفسها ووجدانها ، وأنها بلغت مفترق طرق لا يدرى أحد أين يمضى بها ، وإن كان واضحا أنها توشك أن تفارق طريقها القديم . .

فى تلك الأيام كانت شادية قد استكملت صفحة عثراتها فى زواج بعد زواج ، وبلغت أخر المطاف فى يأسها من أن تصبح أمَّا لطفل يملأ حياتها ، وبدت الدنيا لعينيها عندئذ فارغة من معناها ، ولم تسعدها الثروة ، بل زادت لها مشكلتها النفسية والوجدانية تجسيها وتعقيدا ، حتى وقفت شادية حيال ذاتها بعد طول المطاف تنظر فى مراّة حياتها وتسائل نفسها : ماذا بعد؟!

ريّا وسكينة

وظل هذا السؤال يلح عليها سنة بعد سنة ، وهى لا تستطيع الإجابة عنه ، ولكنها ماضية فى عملها الفنى ، وإن كانت قد أبطأت السير فيه ، وزادت صرامتها فى التعامل معه ، وهو بين يديها يزداد توهجا ولا تبدو عليه بوادر الضعف والانطفاء . .

وفى سنة ١٩٨٣ ، أرسلتْ لى شادية عن طريق زميلنا الأستاذ محمد سعيد دعوة لمشاهدة أول وآخر مسرحية تقوم ببطولتها ، مسرحية «ريا وسكينة » ! .

جلست أرقب شادية تمثل وتغنى على المسرح وتملؤه حيوية ومرحا وغناء ، فتذكرتها حين كنت وأصدقائى نذهب كل ليلة إلى «كازينو بديعة » في أوائل الخمسينات لنسمعها تغنى «وصلة» في ذلك الكازينو الصيفى المطل على النيل ، مكان فندق شيراتون القاهرة الان . .

كانت شادية في أوائل الخمسينات تغنى ألوان الأغانى الجديدة التي خلقتها بصوتها وسليقتها الفنية الفطرية وساقت معها الملحنين في اتجاهها فكأنها هي التي كانت تلحن لهم ما تغنيه أ. .

وها هى ذى تغني فى المسرحية الكبيرة أغنيات درامية تعمق المعنى الحقيقى لهذه المسرحية الكوميدية التى دَارَ كُلُّ نجاحها وتأثيرها حول الشخصية الفنية المزدوجة لشادية كمطربة وممثلة ليس لها منافس فوق المسرح ، بحيث بدت بقية الممثلات والممثلين حولها ، ومنهم الممثلة الكبيرة سهير البابلي والممثل الكبير عبد المنعم مدبولي ، كأنهم شخصيات ثانوية تكمل إطار الصورة التى تظهر فيها شادية ! . .

أدهشني ذلك حقا ، وإمتلأت سرورا بها رأيته ، فقد كان معناه أن شادية اجتازت أزمتها

الوجدانية ، أو تسامت فوقها على الأقل ، أو حاولت أن تفعل ذلك . .

وقد كان ذلك محكنا ، لولا أن القدر الذي منح شادية نجاحها الدائم ، أعد لها أيضا أسباب متاعبها الدائمة . .

الورم الصغير

فإنها لم تكد تقطع فوق المسرح بضعة أشهر حتى أحسست ذات ليلة والجمهور يصفق لها عقب إسدال الستار ، بها يشبه الورم في جزء من جسمها ، فسارعت إلى إجراء جراحة دقيقة تم بها استئصال هذا الورم الصغير . . . وعادت شادية إلى «ريا وسكينة» بعد شفاء الجراحة ، ولكن القدر كان يخبئ لها مفاجأة أخرى ، فقد توفي شقيقها الذي كان سندها في الحياة وأقرب الناس إلى قلبها . .

وسافرت شادية لزيارة شقيقتها المقيمة فى لوس انجيلوس بالولايات المتحدة ، فلم يرحمهابعض الناس من الشائعات ، واضطرت أن تتحدث إلى جمهورها تليفونيا عن طريق تليفزيون القاهرة ، لتقول لمن أزعجتهم الشائعات إنها بخير ، وإنها بحمد الله حية ترزق ! . .

ثم عادت من لوس انجيلوس وقد بلغت الشوط الأخير من صراعها مع نفسها ومع الحياة . .

لقد سارت فى طريق الفن أربعين عاما ، وكسبت أموالا طائلة ، حتى إن أجرها فى مسرحية «ريا وسكينة» التى استمرت ثلاث سنوات ، بلغ ثمانين ألف جنيه شهريا ، وحصلت على نسبة من ثمن بيع أشرطة الفيديو ، وقد بلغ هذا الثمن ثلاثهائة ألف جنية . .

مع الشيخ الواعظ

وصعدت إلى المسرح ـ للمرة الأخيرة ـ لتغنى فى «الليلة المحمدية » أغنية دينية ، أودعت فيها ابتهالاتها إلى الله . . ثم عادت إلى بيتها ولزمت الصمت المطبق ، وامتنعت عن لقاء الناس ، إلا شيخا مشهورا ، هو الشيخ محمد متولى الشعراوى ، ارتاحت إلى موعظته ، وقيل منذئذ إنها اعتزلت الفن ! .

وَأَعْجَبُ ما يدور الآن من الكلام المتطاير حول اعتزال شادية ، ما يتحدث به بعضهم عن الغناء : أمباح هو أم غير مباح ١٢ . . وهل اعتزلته شادية تجنبا للبقاء في هذا الشيء غير المباح؟١.

إن الغناء مباح الآن في جميع الدول العربية والإسلامية ، فمن عجب أن تثار هذه المسألة التي قال فيها التطور كلمته ، فلم يعد الغناء لهوا ومضيعة للوقت بل صار من أبلغ العوامل في تكوين الوجدان الإنساني في عصرنا . .

أما الناحية الدينية فلا نستطرد فيها ، ونجتزى بها اعتدنا ترديده من كلام الإمام الغزالى: «أعلم أن قول القائل: السباع حرام ، معناه أن الله تعالى يعاقب عليه . وهذا أمر لا يُعرف بمجرد العقل، بل بالسمع . ومعرفة الشرعيات محصورة في النص أو القياس على النصوص . . . ولا يدل على تحريم السباع نَصَّ ولا قياس . وقول الله تعالى: إن أنكر الأصوات لصوت الحمير ، يدل بمفمومه على مدح الصوت الحسن . . وإذا جاز سباع صوت خُفْل لا معنى له كصوت العندليب، فَلِمَ لا يجوز سباع صوت تُفهم منه الحكمة والمعانى الصحيحة ! . . » . .

ويقول الإمام الغزالى : « . . تأثير السماع فى القلب محسوس ومن لم يحركه السماع فهو ناقص ، ماثل عن الاعتدال ، بعيد عن الروحانية ، زائد فى خلظ الطبع وكثافته على الجِهَالِ والطيور بل على جميع البهائم ، فإن جميعها تتأثر بالنغهات » . .

هكذا قال الإمام الغزلل في بعض سطور كتاب «آداب السماع والوجد» . . وهو جزء من سِفْرِه الضخم المعروف : « إحياء علوم الدين » وقد أفردنا له مقالا خاصا فيها تقدم .

ومن أثمة الدين القدماء من كان لهم بصر دقيق بالنغم وضروبه وأصوله . . يقول عباس العقاد في يومياته _ الجزء الثالث _ : « كان الفيلسوف من كبار الفلاسفة المغربيين _ يقصد الأندلسيين _ يجمع بين العلم بالشريعة ، وبين العلم بالأنغام ، على الغاية عما وصل إليه هذا العلم عند الأقدمين ، وكان من أوليائهم المنقطعين للعبادة من يُحسِنُ دراسة القراءات على أصولها الفنية والفقهية ، ومنهم الإمام الشاطبي المدفون بالقاهرة ، وهو غير الإمام الشاطبي محمد بن سليان المعافري المدفون بالإسكندرية وكان أيضا من أكبر علماء القراءات . . وما يدل على ارتباط علم القراءات بعلم الإيقاع إلى العصر الأخير ، أن أكثر واضعى الألحان منذ خمسين عاما كانوا من المشايخ الذين نشأوا أولا بين القراء شم اشتغلوا بأناشيد الموالد ، وانتقلوا منها إلى التلحين» . .

هكذا قال العقاد . . ونحن نستشهد به فى شىء نعلمه حق العلم ، لأن العقاد من أعلام الفكر، ولكلمته حق التصديق ، أو على الأقل حق التأمل عند من يبحث مسألة الغناء فى عصرنا الذى يغنى فيه كل شىء حتى الآلات التى يصنعها الإنسان ! . .

لم تأخذ شيئا

فمن عَجَبٍ أن تثار هذه الكلمات في مناسبة اعتزال شادية فن الغناء ، وكأنهم نسوا أنها اعتزلت أيضا فن التمثيل ، وإن كانت _ كما قلنا _ لم تعلن ذلك بصراحة حتى كتابة هذه السطور، ولكن أعمالها تدل على أنها زهدت الدنيا وأخذت تتخفف منها ، حتى إنها تبرعت في ضربة واحدة

بشقة تملكها يزيد ثمنها على ربع مليون جنيه ، ليتخذ منها صديقنا الدكتور مصطفى محمود مستوصفا لعلاج المرضى . .

فهذه السيدة لم تعتزل الفن ، هربا من شيء حرمته الشرائع ، بل اعتزلت ، زهدا في الدنيا بعد طول انغياس فيها بغير طائل ، من وجهة نظرها . .

وقد أعطت شادية للحياة وللأحياء زادا من الفن الجميل ، ومن حقها وقد شعرت بالتعب بعد الجهد الجهيد الذي بذلته ، أن تخلد إلى الراحة ، وأن تطيب نفسًا بها تنهض به من فعل الخير للناس ، تبرعا بأموالها ، وزهدا في بهارج دنياها . .

وكأنها تقول للدنيا وهي تدير لها ظهرها:

_ما أخذته منك أرده إليك ، فكأنني أعطيتك ، وما أخذت منك شيئا !! . .

محمد الموجى..في عصر انقطاع الغناء العربي!..

يرتبط اسم الملحن محمد الموجى _ فى ذاكرتى _ بطرفة لغوية تخطر لى كلما سمعت اسمه، أو سمعت لحنا من ألحانه ، أو سمعت شيئا عنه من قريب أو بعيد . .

فالموجى لا ينتسب باسمه أو لقبه إلى بلدة اسمها « موج » كما ينتسب بعض الملحنين والمطربين إلى القرى والمدن التي جاءوا منها . .

وهو أيضا لا ينتسب إلى موج البحر ، لأن ذلك يخالف التوزين المعتاد في اللهجة العامية المصرية ، ففي مصر ننطق اسم الموجى أو لقبه كها ننطق لقب الكورى ، نسبة إلى كوريا الشمالية أو كوريا الجنوبية . .

فلا تصح إذن نسبة الموجى إلى قرية تسمى «موج» ولا تصح نسبته إلى موج البحر أو موج النهر 1 . . ولا يبقى من وجهة النظر اللغوية العربية الفصيحة إلا كلمة «الموج» - بضم الميم - على وزن «حوت» و «نور» مثلا . .

وهذه الكلمة العربية الفصيحة _كلمة مُوج _ بهذا الوزن وحده ، معناها : المضطرب الذي لا يستقر له قرار ! . .

وذلك فيها نظن شأن الملحن الفنان محمد الموجى الذى اضطربت به الحياة واضطرب فيها حتى الآن سبعين عاما ، منذ ولد في مدينة «دسوق» التي كانت وقت مولده سنة ١٩٢٣ تابعة لمديرية «محافظة» الغربية في وسط الدلتا المصرية ، التي تتبعها أيضا بلدة الحامول التي ينتسب إليها المطرب الأشهر في القرن التاسع عشر : عبده الحامولي ، باعث الغناء العربي . .

ثم صارت دسوق تابعة لمحافظة جديدة اقتطعت من محافظة الغربية الواسعة الأرجاء ، وسميت «محافظة الفؤادية » تخليدا لاسم الملك أحمد فؤاد الأول في عهد ابنه الملك فاروق . . فلما ذالت دولته ، سقط اسم « الفؤادية » وحل في مكانه اسم « محافظة كفر الشيخ » ! . .

وهكذا اضطربت المحافظة التي ولد فيها الموجى كها اضطرب هـ و في الحياة وفي الفن ،

وتنقلت من حال إلى حال ، كما تنقلت به هو الظروف والأحوال ! . .

إن الملحن الموجى الذى لا يستقر من كثرة اضطرابه ، طبقا لما تقوله كتب اللغة ، هو اسم على مسمى . . وقد ساقه اضطرابه العاطفى - مثلا - إلى الزواج ثمانى مرات على الأقل من مطربات وعثلات وراقصات ، نذكر منهن سعاد مكاوى ووداد حمدى وأحلام وعايدة كامل وأميرة سالم ، ولا تسعفنا الذاكرة بأسهاء الأخريات ! . .

ولكنا بهذه الطريقة في الحديث عن الموجى نبدأ قصته من آخرها أو من وسطها . فلنحاول أن نتابع سياقها التاريخي من بدايته قدر المستطاع . .

ولد الموجى فى بلدة تلتف بيوتها وقلوبها حول ضريح «العارف بالله » الشيخ إبراهيم الدسوقى الذى كان من أشهر « الأولياء الصالحين » فى عصر الماليك البحرية ، ولبث محتفظا بشهرته هذه حتى الآن . .

وأكثر من طلبوا فن الغناء والتلحين من أبناء « دسوق » بدأوا طلبه في حلقات الذكر والإنشاد الديني ، إن لم يكن بالمشاركة فيها فبالاستهاع إليها . . ولكن الموجى الذي استوعب بعض الإنشاد الديني لم يلتحق بمعهد دسوق الأزهري ، بل التحق بالمدرسة الابتدائية ثم بمدرسة الزراعة المتوسطة في شبين الكوم عاصمة محافظة المنوفية .

وحصل الموجى على « الشهادة » من مدرسة شبين الكوم ، ثم التحق بوظيفة « ملاحظ زراعة » في الحكومة ، واستمتع بلقب « الباشمهندس » بطلقه عليه العمال الزراعيون الذين يشرف عليهم . .

اطمأن الموجى إلى رزقه فى هذه الوظيفة ، فشرع يوقظ مواهبه الفنية لتعمل وتنمو وتكتسب الخبرة والعلم وتواجه التطبيق العملى ، وبدأ يطرق أبواب الوسط الفنى ويقول لأهله : ها أنذا . . ملحن جديد موهوب ، فافتحوالى أبوابكم ! . .

وقبل أن يمعن في طرق هذه الأبواب أمضى سنتين في « نادى الموسيقى الشرقية » أو «معهد الموسيقى الشرقية » الذي أصبح فيها بعد « المعهد العالى للموسيقى العربية » . .

كان هذا الملحن الجديد الموهوب أشبه بالمطرب الملحن « محمد الزف » في عهد إبراهيم الموصلي قبل ألف عام في بغداد . . . لا يسمع لحنا إلا التقطه وسجله في دماغه كأنه وضع داخل رأسه جهاز تسجيل ! . .

وبفضل جهاز تسجيله هذا ، حفظ الموجى كل ما سمعه من ألحان الجيل الأول الذى اضطلع بمهمة إحياء الغناء العربى ، أمثال محمد عثان وعبده الحامولي ومحمد المسلوب وإبراهيم القبانى ومحمد على لعبة ، إلى ألحان الجيل الذى جاء بعدهم وعلى رأسه سيد درويش . .

أما تأثير محمد عبد الوهاب فيه ، فيصفه الموجى بقوله : «عبد الوهاب هو الجامعة التي

تعلمت فيها التلحين » 1 . . ذلك أن جيل الموجى فتح عينيه على الحياة ، وقد تربع عبد الوهاب على قمة الشهرة ، مطربًا وملحنًا . . ولبث يتمتع بالسيطرة على أسماع الجمهور عشرات السنين مند ظهر على المسرح مع منيرة المهدية سنة ١٩٢٦ وهو بعد شاب في التاسعة والعشرين من عمره ، حتى اعتزل الغناء وتفرغ للتلحين في أخريات حياته . .

كان عبد الوهاب صوتا جديدا في معدنه وتكوينه الفنى ، وكان ملحنا جديدا في أسلوبه وإن استمد في بداية أمره شيئا غير قليل من سيد درويش والشيخ على محمود والملحنين الأوربيين. .

وكان كل ملحن أو مطرب جديد يتراءى له عبد الوهاب نموذجًا للنجاح ، فاندفع ملحنو جيل الموجى ، ومن هم أكبر من هذا الجيل ببضعة عشر عاما ، في الطريق الوهابي للتلحين والغناء ، مع اختلافات واجتهادات فنية بينهم ، فبعضهم التفت أيضا بقوة إلى طريقة السنباطي وطريقة زكريا أحمد أو محمد القصبجي . . ومنهم من اجتمع له في أسلوبه كل هؤلاء . . وكان الموجى من هذا الفريق ، فإن أسلوبه في التلحين هو نتاج تثقيفه لموهبته بتراث عبد الوهاب والسنباطي وزكريا أحمد ، صعودًا إلى «محمد على لعبة » مخترع فن الطقطوقة في الغناء المصرى قبل ثانين عاما . . وهبوطا إلى ملحن ومطرب أجمل أغاني الأفراح : أحمد شريف . . حتى جمع الموجى في رأسه تراث الغناء المصرى الذي صنعه فحول الصناعة في مائة سنة ، ولهذا قال عبد الوهاب ذات يوم : إن الموجى مجمع في رأسه مكتبة موسيقية كاملة ! . .

معطف بديعة مصابني

لم يكن في ميدان الغناء والتلحين متسع للموجى الناشىء في الأربعينيات ، فلم يجد مناصا من مكابدة البداية الفنية الصعبة التى كابدها من سبقوه إلى الشهرة كفريد الأطرش ومحمد فوزى ومحمود الشريف وغيرهم ، فقد مروا جميعا بصالة الراقصة الشهيرة بديعة مصابنى التى كانت تلقب حتى آخر أيامها في مصر بملكة المسارح وكان لقبها هذا يطابق « الأمر الواقع » الذى تمثله بديعة مصابنى في الحياة الفنية ، فإن صالتها الكبيرة كانت أشبه بمسرح حافل ، يقدم المنوعات الفنية من رقص فردى وجماعى واسكتشات فنية ومونولوجات فكاهية وأغنيات عاطفية ومحاولات لفن الأوبريت . . حتى ليمكن أن يقال إن أكثر مطربى وملحنى مصر بين الثلاثينات والخمسينات قد خرجوا من « معطف » بديعة مصابنى ، كها خرج مؤلفو القصص الروس والأوربيون في القرن الماضى من «معطف جوجول » الكاتب الروسى الكبير ، على حد العبارة المشهورة ! . .

كان الموجى منذ نشأته مطربا وملحنا ، لم يقتصر على التلحين لأنه ـ والحق يقال ـ صاحب صوت حساس معبر وإن كان ضيق الحجم متواضع المساحة . .

وكان هذفه بعد اكتسابه بعض الشهرة فى صالة بديعة والصالات الأخرى أن يصبح ملحنا مغنيا ، فتقدم إلى الإذاعة وامتحنوه فى التلحين والغناء وأجازوه ملحنًا مغنيًا ، وكان نجاحه فى امتحان الاذاعة بداية طريقه الحقيقى إلى هدفه المنشود . .

اختلفت اتجاهات الموجى الذى أصبح من ملحنى الأركان الصغيرة فى الاذاعة ثم من ملحنى عنارات الاذاعة ، عن اتجاهات الموجى ملحن هذه الصالة أو تلك من صالات القاهرة . . وانتقلت روحاته وغدواته من كازينو بديعة المطل على ميدان الأوبرا ، إلى أروقة الإذاعة وحجراتها الضيقة فى شارع علوى الذى صار من أشهر شوارع القاهرة بعد أن اتخذت الإذاعة مقرها فيه ، برغم ضالته طولا وعرضا! . .

مع ذلك لم يستطع الموجى أن يقفز إلى النجاح والشهرة ، بل ظل يمشى خطوة إلى الأمام ، ونصف خطوة إلى الوراء ، فيتقدم بألحانه إلى المطرب المشهور محمد عبد المطلب فلا يقبلها منه لأنه ملحن مغمور ، ويتقدم إلى آخرين من المشاهير وأشباه المشاهير فلا يقبل أحد منهم لحنا من ألحانه ، ويسأل بعضهم بعضا : متى جاء هذا الملحن إلى الإذاعة ١٢ . .

ولما لحن أغنية «صافينى مرة» عرضها على مطربة كانت تعمل فى صالة زينب عبده بكازينو البوسفور المطل على «باب الحديد» بميدان محطة القاهرة للسكة الحديدية . . وفرح الموجى لما قبلت المطربة شبه المجهولة أن تغنى لحنه هذا . .

ويبدو أن غناءها لم يعجبه فعرض اللحن على المطرب عبد الغنى السيد الذى كان حتى منتصف الأربعينات يعتبر المطرب الثانى بعد عبد الوهاب ، فاعتذر عبد الغنى إلى الملحن الناشىء ، وأفهمه أنه لا يغنى إلا لكبار الملحنين ! . .

عبد الحليم يغنى للموجي

كان عبد الحليم حافظ قد توثقت علاقته بالموجى من خلال عملها المتواضع في الإذاعة ، فقال للموجى :

- أعطني هذا اللحن وسترى كيف أغنيه! . . .

وهكذا غنى عبد الحليم لحن "صافينى مرة" بعد أن غنته مطربة كازينو البوسفور وبعد أن رفض غناءه عبد الغنى السيد . . وكانت هذا بداية طريق السعادة لعبد الحليم والموجى معا . . وكان ميلاد هذا الملحن وبداية طريق السعادة لها في إحدى الحفلات الغنائية الشعبية التي كانت الإذاعة تقيمها في «حديقة الأندلس» على النيل صيفا في أوائل الخمسينات . .

وبدأت منذ تلك الليلة مسيرتها الفنية الناجحة . . بدايتها «صافيني مرة » . . ونهايتها _ بعد خس وعشرين سنة _ « قارئة الفنجان » !

ويكاد ينعقد الإجماع الآن على أن ألحان الموجى من أجمل ما غنى عبد الحليم حافظ طوال حياته الفنية ، وهى كذلك قمة إبداع الموجى ، ودليل مقدرته وغزارة مادته وذكاء تعامله الموسيقى مع المعانى الشعرية . .

ومع ذلك لم تكن ألحانه لعبد الحليم إلا جزءا من إبداعه المتنوع ، فعبد الحليم هو الغناء الرومانسي في الخمسينات والستينات ، تلك الفترة ذات الطابع الرومانسي الخاص في الموسيقي والأدب والفن ، فترة الصعود القومي والاجتهاعي والسياسي وانطلاق الخيال المصرى والعربي إلى آفاق رحبة متعددة . .

وقد التقت موهبة الموجى وموهبة عبد الحليم ، وتفتحت الموهبتان وتدفقتا حتى صار إنتهاجهما المشترك شغلا للأسماع والعواطف طوال تلك الفترة ذات الخصب الفني الفائق . .

وإذا قلنا إن كما الطويل كان البادئ بالسير مع عبد الحليم ، فإن الموجى كان أطول صحبة لعبد الحليم ، فكان إلى جانبه خلال شوطه كله من أوله إلى آخره . .

ومن يستمع الآن إلى الأعمال الأولى التى غناها عبد الحليم لبعض الملحنين المدرسيين قبل شهرته ، مثل تانجو «يا للى إنت نجوى فى خيالى » وسيرانادا « الأصيل الذهبى » و « أنشودة الحياة» . . لا يخفى عليه أن أداء عبد الحليم لم يأخذ شكله الذى اشتهر به إلا فى ألحان الموجى والطويل ، فهما اللذان صاغا حنجرته ، أو أعادا تدريبها ، وأنطقاها بغناء عربى ذى لهجة مبتكرة ، يعدها النقاد إضافة عظيمة إلى أساليب الغناء العربى ، وكان عبد الحليم قبل ذلك يغنى بطريقة هجينة ، تكاد فيها نبراته تنحرف عن المسار المقامى الصحيح للألحان . .

لقد كان عبد الحليم حافظ أكبر نجاح فنى للموجى ، ولولاً الموجى لاتخذ عبد الحليم مدارًا آخر فى الغناء لا يثبت فيه على قرار مع الملحنين المدرسيين الحرفيين ، والملحنين غير الموهويين . .

ولولا عبد الحليم وكنز إمكاناته الفنية ، لاتخذت ألحان الموجى طرقا أخرى متشعبة هنا وهناك على حناجر مطربين ومطربات لا يستمع إليهم أ- . .

ولقد أنجز الموجى وعبد الحليم معا عملا كبيرا فى الغناء العربى ، يتمثل فى هذه «اللهجة الرابعة» التى أخذت مكانها إلى جانب لهجة أم كلثوم ولهجة عبد الوهاب ولهجة الكلاسيكيين الأوائل، وهى اللهجات الثلاث الرئيسية فى الغناء العربى المعاصر..

ويمكن أن يقال أيضا إن الموجى الذى لحن لعبد الحليم أغانيه العاطفية الرومانسية وفتح أبواب هذا اللون من التلحين لجميع من لحنوا بعده لعبد الحليم ، كان قادرا على التلحين لعشرات من المطربين والمطربات ، أقبلوا عليه بعد شهرته يطلبون ألحانه فلم يستعمل فى تلحينه لهم أسلوبه أو أساليبه في ألحانه لعبد الحليم ، لأن أصواتهم غير صوته ، وطريقهم غير طريقه جملة وتفصيلا . .

الموجى ملحن الأغاني الشعبية

وكما اشتهر الموجى ملحن العاطفيات الرومانسية لعبد الحليم ، اشتهر الموجى ملحن الأغانى الشعبية ، بل أبرع ملحنى الأغانى الشعبية في عصرنا على الإطلاق . . فهو الذي لحن من هذا اللون عشرات الأغانى المفعمة بالروح الشعبية ، منها ما غناه مطربون ، كمحرم فؤاد وكارم محمود وحمد قنديل ، ومنها ألحانه الشعبية التي أفاض فيها على الجو الشعبى والريفى ، راثحة رومانسية حالمة ، غير مسبوقة في أسلوبها ، وحسبك في هذا المجال لحنه الفريد البديع «غاب القمريا ابن عمى» الذي اغنته شادية ، وما زال هذا اللحن - في رأينا - أجمل ما غنته شادية طوال حياتها الحافلة بالألحان الناجحة الجميلة ، فقد أبرز هذا اللحن صوت شادية ساطع النبرات ، دقيق التعبير ، أنيق الأداء ، شديد الحساسية ، يضرب بجناحية في الجو الشعبي الريفي أو الفلاحي ، كما يضرب بها في الجو الرومانسي ، بلا أدنى افتعال في مزج هذا بذاك ، على ما في هذا المزج الفني من صعوبة لا يذللها إلا ملحن موهوب . .

وقد صنع الموجى ألوانا متنوعة من الغناء الشعبى لشادية وعبد الحليم وصباح ونجاة وأحلام وكال حسنى وعرم فؤاد وغيرهم . . ولكن الموجى احتاج إلى استجاع كل براعته في التلحين الشعبي عندما تقدمت إليه المطربة الأوبرالية عفاف راضى تطلب ألحانا شعبية ! . .

لقد دربت عفاف صوتها ـ من طبقة الميزو سوبرانو الخفيف ـ على الغناء الأوبرالى فى الكونسر فتوار ، حيث يمنع الأساتذة الطلبة من الغناء العربى لأن تربية الصوت على الغناء الأوبرالى الأوربي تختلف تماما عن تربية الصوت الطبيعي على الغناء العربي . .

وقد عجزت عفاف راضى فى بداية ظهورها عن اقناع المستمع العربى بغنائها الغريب الوجه واليد واللسان ، الملفوف فى الثياب الأوبرالية الأوروبية . . وقدمها بليغ حمدى بهذا الأسلوب الهجين فى باكورة أغانيها فلم تلق نجاحا ، ولكن عفاف راضى انقلبت إلى مطربة شعبية على يد الموجى ، لأنه عرف كيف يعيد تدريبها على الغناء ، وعلمها كيف تضع حاجزا بين تكنيك الغناء الأوبرالي وطريقة الغناء العربى ، وهكذا استطاعت عفاف أن تغنى للمستمع العربى ، بعد تلك الرطانة التى أتعبتها كيا أتعبت المستمعين بضع سنوات ! . .

ولقد غنى ألحان الموجى جميع مطربى ومطربات مصر المعروفين بين الخمسينات والستينات، وعلى رأسهم عبد الحليم حافظ وفايزة أحمد ونجاة الصغيرة . .

وغنت له أم كلثوم فى برنامج غنائى خاص عن المتصوفة الشهيرة «رابعة العدوية » . . ولكن الموجى بقيت له أمنية لم تتحقق وهى أن تغنى له أم كلثوم فى حفلاتها الشهرية التى كانت تجمع الأمة العربية حول أجهزة الراديو ، من المحيط إلى الخليج . .

وتحقق له هذا الحلم عندما غنت له أم كلثوم أغنية « للصبر حدود » ولقيت الأغنية نجاحا

عظيها . . ولكن حظ الموجى مع حفلات أم كلثوم وقف عند هذا الحد ، إذا استثنينا بعض الأغنيات في المناسبات الوطنية . . ولم يلق نجاحا مذكورا لحنه الثاني لحفلات أم كلثوم : « اسأل روحك» . . وأسباب إخفاق هذا اللحن كثيرة ، لا مجال لشرحها هنا . .

الأوبرا والأوبريت

لم يقف الموجى عند تلحين الأغنية الفردية برغم الأهمية البالغة للأغنية الفردية في الموسيقى العربية، فأضاف إلى جهده الكبير في هذا المجال ، جهدا آخر في تلحين البرامج الغنائية والأوبريت ثم تطلع إلى تلحين «الأوبرا» . . كما فعل بعض الملحنين المصريين من قبل . .

وأذكر أننى كنت منذ بضعة عشر عاما أشترك فى برنامج تليفزيونى ذى حلقات اسمه «حَكَمَتْ المحكمة أننى كنت منذ بضعة على منصة هذه المحكمة التليفزيونية مع الزميلين المرحوم مرسى الشافعى ، وأنيس منصور ، ثم يجىء المطرب أو المطربة أو الملحن أمامنا ، وننهال عليه بأسئلتنا . . ثم نحكم له أو عليه في آخر الجلسة ا . .

كان الموجى أحد « المتهمين » الذين مثلوا أمام محكمتنا الموقرة ، فقال ضمن أقواله إنه قرر تلحين «أوبرا » عربية ! . .

فسألته بحسن نيه عن مفهوم فن الأوبرا فى رأيه ، وهل سيغنى المغنون فى الأوبرا التى يلحنها بأصواتهم العربية الطبيعية ، أو يغنون بأصوات مستعارة ؟ ! . . وغير ذلك من الأسئلة . .

ضاق الموجى ذرعا بهذه الأسئلة ورفض الإجابة عنها . . وحسنا فعل ، فإنه _ فيها يبدو _ كان يعبر عن حلم لا سند له في الواقع الفنى ، وقد أخذ فن الأوبرا ينقرض في عالمه الأوروبى والأمريكي بعد أن وصل إلى طريق مسدود ، فعلى أية صورة يجيء فن الأوبرا العربي الموعود ؟! . . أليس هذا ركوبا للقطار بعد رحيله من المحطة ؟! . . أليس الأجدى تطوير موسيقانا العربية في طريق مستقل وعدم التضحية بغزارتها اللحنية والإيقاعية التي لا حد لها ، والضن بها على التبدد وراء سراب يدعو إليه عدد من الموسيقين المدرسين ، يغترفون بلا حساب من « نوتة » الموسيقي الأوروبية ، ويقلدونها تقليدا قُروديًا أعمى ، ولا يعرفون لهم في الموسيقي أبًا ولا أمًا إلا المقامين الكبير والصغير اللذين دارت الموسيقي الأوروبية فيها مئات السنين حتى وصلت إلى نهاية الطريق، بل صار طريقها حلقة مفرغه ، بدايتها كنهايتها ! . .

هل استطردنا بعيدا عن الموجى ؟ ! . . لا أظن ذلك فإن الحديث عن أى ملحن عربى موهوب لابد أن يفضى بنا إلى هذا السؤال : هل نحتفظ بالموسيقى العربية ونطورها ونسير بها فى طريقها الخاص ، أو نودعها المتحف بجوار خوذات وسيوف سلاطين الماليك ، ثم نمد أيدينا إلى «النوبة» الأوروبية نسألها صدقة وإحسانا ؟! . .

محنة الغناء العربي

بقى أن نقول إن الموجى يعتبر من كبار مكتشفى المواهب الغنائية الجديدة ومشجعيها ، فألحانه هى التى قدمت المطربة الكبيرة فايزة أحمد إلى جمهور القاهرة ، ولكن الموجى يبدو الآن قليل الصبر في هذا المضهار ، فألحانه للمطربة الناشئة عزيزة جلال لا تعدو نسخا مهزوزة من بعض ألحان السنباطى ، ولا أدرى لماذا فشل الموجى مع المطربة وردة الجزائرية ؟! . . هل السبب هو أنها تغنى كما تشاء ، أو السبب هو أن الموجى يلحن لها كيفها اتفق ؟! . .

كذلك ألحانه للمطربة أميرة سالم . .

إن أميرة سالم ذات صوت جميل حساس متميز ، وهي مشروع مطربة ذات لون خاص جذاب، فكيف عجز الموجى عن تحويل هذا المشروع أو هذا الحلم إلى حقيقة ، مع أن هذا المشروع أو هذا الحلم كان في كل وقت إلى جانبه في بيت واحد ، باعتبار أن أميرة سالم كانت زوجته؟!..

إن الموجى لا تؤثر فيه السن ، وليس للسن فيها نتصور دخل فى قلة صبره الآن مع الأصوات الجديدة ، بعد أن كان مشهورا عنه طول صبره مع هذا الأصوات حتى لو كانت على شاكلة صوت ماهر العطار الذى قدمه للمستمعين قبل ثلاثين عاما . .

ومشكلة الموجى الحقيقية الآن هي أنه يجتاز ما يشبه « البيات الشتوى » . . لأن مصر غدت مرتعا خصبا للأصوات غير الغنائية ، ولم يبق فيها إلا غربان الملاهي الليلية والكاسيتات . . وهؤلاء المطربون الغربان ينعقون ليل نهار ، ويرتزقون من فساد أذواق الناس في زماننا هذا . . ولا يحتاج المطرب الغراب إلى ألحان الموجى ، ولا إلى أية ألحان حقيقية من أي ملحن آخر ! . .

وهذه هي محنة فن الغناء عندنا الآن ، فقد انقطعت حباله التي كانت عمدودة بين أجياله المتعاقبة، وقديها قال ابن خلدون في مقدمته : « أول ما ينقطع من العمران عند اختلاله وتراجعه ، صناعة الغناء »!..

لم يقل ابن خلدون هذا الكلام الذى أكثرنا من ترديده إلا بعد أن تأمل تاريخ الغناء العربى ، وعرف كيف تدرجت فنونه حتى بلغت غايتها خلال المائة الأولى من حكم بنى العباس ، ثم أخذت تنحدر مع انحدار هذه الدولة وانقطاع عمرانها مرحلة بعد مرحلة ، حتى انقطع الغناء العربى بانقطاع تاريخ هذه الدولة بين يدى الطاغية هولاكو . .

قد يقال : إن العمران في أرضنا يمتد الآن ، بل «يتفاقم » ويتفجر في رقعة فسيحة من الأرض العربية صارت تعج بناطحات السحاب والأبراج والقصور والفنادق الباذخة . .

ونقول : إن العمران الذي يقصده ابن خلدون بعبارته الخالدة هذه ، هو عمران الدول سياسيا

واجتهاعيا واقتصاديا وفكريا وحضاريا واقتدارًا على حماية بقائها ونهاثها وحياة أبنائها! . .

ذلك هو العمران الذى إذا انقطع ، لا يغنى عنه فتيلا عمرانُ الأبراج والفنادق وناطحات السحاب، وقد ألمنا بهذا المعنى غير مرة في صفحات هذا الكتاب ، وفي كثير من كتاباتنا لأهميته الفائقة ! . .

وهذه _ كما قلنا _ هي عنة الغناء العربي الآن ، وفي هذه المحنة يعيش الموجى وجميع الملحنين الموجين والجادين الآن ، كما يعيش المستمعون اللين لم تفسد أذواقهم بعد . .

الفهـــرس

٥	مقلمة
11	الفصل الأول : عصر الموصلي وزرياب وخلفائهها
	ـ مناظرات الموصلي وابن المهدي
	_معركة الحياة والموت بين الموصلي وزرياب
	ــ شعر عمر بن أبي ربيعة في الغناء القديم
	ــ الغناء الديني والدنيوي عند الغزالي
	_الغناء والإيقاع والرقص بين الغزلل والمستشرقين
	سغناء بعض الخلفاء وغناء أبنائهم
71	الفصل الثاني : شيوخ الغناء المصري وتلاميذهم
	ـ شيوخ الغناء
	- شيوخ الغناء - مخترع فن الدور
	_ غ ترع فن الدور
	ــ يخترع فن الدور ــ فن الدور وتطوره -
	ـ يخترع فن الدور ـ فن الدور وتطوره ـ الأدوار الوحيدة
	ـ خترع فن الدور ـ فن الدور وتطوره ـ الأدوار الوحيدة ـ فن الدور للرجال فقط
	_ يخترع فن الدور _ فن الدور وتطوره _ الأدوار الوحيدة _ فن الدور للرجال فقط _ معركة حول أدوار محمد عثمان
	- خترع فن الدور - فن الدور وتطوره - الأدوار الوحيدة - فن الدور للرجال فقط - معركة حول أدوار محمد عثمان - نواقيس عبده الحمولي

144	الفصل الثالث: سيد درويش وزكريا أحمد
۱۲۳	الفصل الرابع: في عصر أم كلثوم وعبدا لوهاب
۲۳۳	الفصل الخامس: أسهاء في عصر أم كلثوم وعبد الوهاب ليلي مراد شادية عمد الموجى

رقم الإيداع: ۱۹۹۲ / ۱۰۰۸۲ I. S. B. N. 977 - 09 - 0115 - 6

مطابع الشروفي

القاهرا: ۱۱ شارع جواد حسنى ماتف : ۲۹۳۶۵۷۸ فاکس : ۲۹۳۶۸۱۶ بیروت : ص ب : ۲۰۱۵ ماتف : ۲۱۵۸۵ ماتف : ۸۱۷۲۱۸ ماتف



تُراث الغيناء الجَرَبِيُّ

انقطع التأليف الموسوعي عن الغناء العربي منذ زمن بعبد ، وضاع جانب كبير منه ، وانحصر التأليف عن فن الغناء المربى في عصرنا في المؤلفات المدرسية والأكاديسية و بعض الكتابات الصحفية الخنيفة . .

وكتابنا هذا حن النراث الغناء العربي اليصل منا انقطع من التأليف الذي كان بجمع قديها بين الفن والأدب والتباريخ كها في كتاب الأغانس لأبي الفرج الأصفهانسي ، مع أن كتابنا هذا يختلف بطريقته وأسلابه عن كتب الأسلاف ، ويقدم صورة بانوراسية لفن الغناء السربي خلال أكثر من الف ومنائلي سنة ، من عهد استحاق الموصلي في الانسرن الثاني الحدري إلى أيسام أم كلثوم وعبد الوهاب في عصرنا .

وهذا اللون سن الكرابة الفنية العلمية الأدبية ، انفرد به مؤلف هذا الكتاب الأستاذ كمال النجمى منذ أكثر من ثلاثين سنة ، وأصدر منه حتى الأن ستة كنب هي : الغناء المصرى، وأصوات وآلحان عربية ، ومطربون ومستمعون ، وسمحر الغناء العربى ، وعمد عبد الوهاب مطرب المانة عام ، فضلا عن كتاب خص به الشيخ مصطفى إسهاعيل صاحب الصوت الذهبى في تلاوة القرآن الكريم ، وجزاين من كتاب : يوميات المغنين والجوارى . .

وهذه المؤلفات الجديدة في أدبنا المعاصر تعنز بانتسابها إلى الكتابات الرائدة التي جرت مجراه في الأدب العربي القديم عن فن الغناء وما يرتبط به من فنون السعر والأدب والفكر والحياة ، وإن اختلفت تلك الكتابات بطبيعة الحال عن منهيج كتابنا هذا وأسلوبه . .

ويمكن القول بأنه لا توجد في المكتبة العربية الحديثة مؤلفات تنضمن مثل هذه المعلومات الشاملة ، غير المسبوقة ، بهذا الأسلوب الطريف الذي نجده في كتاب «تراث الغناء العربي » : وهو بهذا يسد فراغًا من نوع خاص في المكتبة العربية إذ يقدم للقارئ زادا وفيرًا من ثمرات شتى تجمل من العن أدبًا ومن الأدب فنا . .